اعتبارِ نظر

سید احتشام حسین

اُتّر پردیش اُردو اکادمی
لکھنؤ

سلسلۂ مطبوعات : ۵۰۲

اعتبارِ نظر

(تنقیدی اور ادبی مضامین کا مجموعہ)

سید احتشام حسین

اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ

اعتبارِ نظر

سید احتشام حسین

Etbar-e-Nazar

Syed.Ehtesham Husain

Price.Rs.105/-

پہلا اکادمی ایڈیشن	:	۲۰۱۰ء
تعداد	:	ایک ہزار
قیمت	:	۱۰۵/- روپے

سید امجد حسین، سکریٹری اتر پردیش اردو اکادمی نے میسرس یو. پی. اُبھو کتا سہکاری سنگھ لمیٹیڈ، والا قدر روڈ، لکھنؤ سے چھپوا کر دفتر اردو اکادمی واقع وبھوتی کھنڈ، گومتی نگر، لکھنؤ سے شائع کیا۔

پیش لفظ

اتر پردیش اردو اکادمی نے اپنے قیام سے ہی اردو کی نایاب اور کارآمد کتابوں کی اشاعت پر خصوصی توجہ دی ہے اور مختلف موضوعات پر ۵۰۰ سے زائد کتابوں کی طباعت کا فریضہ انجام دے چکی ہے۔ اکادمی کی بعض کتابوں نے طلبا اور قارئین میں اتنی مقبولیت حاصل کی کہ اُن کے دس دس بارہ بارہ ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ ہم نے اگر ایک طرف ناول، افسانے، تذکرے، ترجمے، لغات و فرہنگ اور تحقیقی و تنقیدی کتابیں، نثری و شعری انتخابات منظرِ عام پر لانے کا کارنامہ انجام دیا ہے تو دوسری طرف جنگِ آزادی اور بچوں سے متعلق ادب کے ساتھ مولانا ابوالکلام آزاد صدی تقریبات کے حوالے سے متعدد کتابیں اور الہلال کا عکسی ایڈیشن شائع کیا۔ اب الہلال کا دوسرا ایڈیشن بھی شائع کیا جا چکا ہے۔ اردو اکادمی نے محدود وسائل کے باوجود نصابی اور حوالہ جاتی کتابوں کی اشاعت پر بھی خصوصی توجہ دی ہے۔ ہماری اکادمی کو یہ امتیاز بھی حاصل ہے کہ متعدد کتابیں ریاست اتر پردیش کی بیشتر یونیورسٹیوں میں داخلِ نصاب ہیں۔

اب تک اکادمی اپنی کتابوں کی قیمت دوسرے سرکاری، نیم سرکاری اور غیر سرکاری اداروں سے کم متعین کرتی رہی ہے۔ اکادمی نے اس بار کتابوں کے کاغذ، طباعت وغیرہ کے معیار میں اضافہ کے ساتھ کتابوں کی پختہ جلد بندی بھی کرائی ہے جس کے نتیجے میں قیمتوں میں بھی کچھ اضافہ ہوا ہے۔ اس کے باوجود مہنگائی کو دیکھتے ہوئے دوسرے اداروں کے مقابلے میں اکادمی کی کتابوں کی قیمتیں اب بھی بہت زیادہ نہیں ہیں۔

میں یقین کرتی ہوں کہ اردو کے طلبا و طالبات کے ساتھ حلقۂ تشنگانِ علم و ادب میں بھی اکادمی کی کتابوں کی مقبولیت و محبوبیت میں مزید اضافہ ہوگا۔

اتر پردیش اردو اکادمی
گومتی نگر لکھنؤ

ترنم عقیل
(نائب صدر)

فہرست

مقدمہ کے طور پر

کچھ دن ہوئے ادب لطیف لاہور کے مدیر نے چند سوالات بھیجے تھے جس کے جواب میں میں نے اپنے بعض ادبی عقائد کا اظہار کیا تھا، میرا خیال ہے کہ کسی مقدمہ یا دیباچہ کی جگہ پر یہ سطریں زیادہ کارآمد ہوں گی۔

سوال۔۱ تنقید نگاری سے آپ کا مقصد ادب کی تاریخ مرتب کرنا ہے یا ہمعصر ادب پر اثر انداز ہونا؟

جواب:۔تنقید نگاری سے میرا مقصد ادب کی حقیقت اور ماہیت پر غور کرنا، شاعر اور ادیب کو اس کی تخلیقی کاوش پر، نقاد کو اس کے صحیح شعور اور ادراک پر داد دینا اور ادب کو زندگی کے تہذیبی رشتہ میں دیکھنا ہے۔ اس سلسلہ میں تاریخ ادب کے بعض پہلو بھی واضح ہو جاتے ہیں اور ہم عصر ادب کے بارے میں بعض خیالات کا اظہار بھی اس طرح ہو جاتا ہے کہ سنجیدہ مطالعہ کرنے والے ان سے متاثر بھی ہو سکیں۔ میری یہ خواہش ضرور ہے کہ اگر میرے تنقیدی خیالات مدلل اور مفید معلوم ہوں تو میرے عہد کے ادیب ان پر نگاہ رکھیں۔ میں اپنے خیالات کو صحیح سمجھتا ہوں اسی لیے پیش کرتا ہوں لیکن میرا یہ اصرار نہیں کہ آپ بھی اس طرح انہیں صحیح مان لیں جیسے میں مانتا ہوں۔

سوال۔۲ کیا آپ کی دانست میں آپ کی تنقید سے ہم عصر ادب کو کوئی فائدہ پہونچا ہے اور کیا ہم عصر لکھنے والوں نے کسی طور پر آپ کی تنقیدی فکر سے اثر قبول کیا ہے؟

جواب: یہ سوال کہ میری تنقید نگاری سے ہم عصر ادب کو کوئی فائدہ پہونچا ہے یا نہیں یا کسی ادیب نے میرا اثر قبول کیا ہے یا نہیں، مجھ سے پوچھنے کا نہیں ہے۔ میں صرف

اتنا کہہ سکتا ہوں کہ ایسا اثر کبھی بہت واضح نہیں ہوتا۔ ہمارے ادیب اتنے فراخ دل بھی نہیں ہیں کہ وہ اس کا اعتراف کریں۔ میں اپنی باتیں اسی امید پر کہتا رہا ہوں کہ کچھ لوگوں کو اس سے ادب کے مسائل کو سمجھنے اور اچھے بُرے ادب کے پرکھنے میں مدد ملے گی۔ میں لوگوں کی کمزوریوں، حماقتوں یا تعصّبات سے فائدہ اٹھانا نہیں چاہتا بلکہ ان کے ذہن اور علم کو کریدتا ہوں۔

سوال۔۳ آپ گذشتہ ادب کے بارے میں کیوں لکھتے ہیں؟

جواب:- میں گذشتہ ادب کے بارے میں اس لیے لکھتا ہوں کہ حال کے ادب کی طرح وہ بھی ادب ہے، وہ بھی پڑھا جاتا ہے اور اسے بھی پڑھا جانا چاہیے میں بھی اسے پڑھتا ہوں، اس کو سمجھنا اور اس سے لطف لینا چاہتا ہوں۔ میں ہر اچھے ادب کی طرح اُسے بھی زندگی کی دستاویز سمجھ کر پڑھتا ہوں۔ اس کی مدد سے اس عہد کے مزاج، ذہن، کردار، عقائد، خیالات کی کشمکش اور زندگی کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہوں، اگر کبھی جذباتی یا جمالیاتی حظ نہیں حاصل ہوتا تو ذہنی حظ حاصل ہو جاتا ہے۔ ماضی کے اچھے ادب نے مجھے کبھی مایوس نہیں کیا ہے، جب اس کی دنیا سے لوٹا ہوں دامن بھرا ہوا تھا۔ اس کے متعلق اظہار خیال کیوں نہ کروں؟ میرا یہ بھی خیال ہے کہ گذشتہ ادب کے مطالعہ کے بغیر جدید ادب کو سمجھنا بھی ممکن نہیں ہے کیونکہ ادب تہذیب کی طرح ایک نا قابلِ شکست تسلسل ہے۔

سوال۔۴ ہم عصروں پر لکھنے میں کبھی جھجک محسوس ہوئی ہے؟ ہوتی ہے تو کیوں؟

جواب:- جی ہاں ہم عصروں پر لکھنے میں اکثر جھجک محسوس ہوئی ہے۔ ممکن ہے یہ میری فطری کمزوری ہو۔ مجھے آبگینوں کو ٹھیس لگانے میں لطف نہیں آتا۔ جہاں تک ہوسکتا ہے اس سے بچتا ہوں، نہیں چاہتا کہ میری وجہ سے کسی کا دل دکھے۔ کوشش کرتا ہوں کہ ہم عصروں کی تخلیقات کے زیادہ سے زیادہ اچھے پہلوؤں کا ذکر کروں، انہیں ڈھونڈھ ڈھونڈھ کر نکالتا ہوں اور کمزوریوں پر ہمدردانہ نگاہ ڈالتا ہوں۔ اگر مجبوراً ایسی باتوں کا ذکر کرنا ہی پڑتا ہے جو مجھے درست نہیں معلوم ہوتیں تو ان کا اظہار بھی دلآزاری کے انداز میں نہیں کرتا۔ اب اسے کیا کروں کہ ایک کی تعریف دوسرے کو ناگوار ہوتی ہے۔ ویسے انسان ہی ہوں ممکن ہے کبھی کبھی طنز کے پیرایہ میں کوئی سخت بات قلم سے نکل گئی ہو، احتیاط ضرور کرتا ہوں۔ ہم

عصروں میں کچھ ایسے ہیں جن کی ''آزردگی بے سبب'' کا علاج میرے پاس نہیں ورنہ غالباً کوئی شخص مجھ سے اس بات پر ناخوش نہیں ہوگا کہ میں نے اس کے متعلق لکھتے ہوئے کینہ جوئی یا حسد پروری سے کام لیا ہے۔ میری تحریروں کی کم مائیگی۔ خیالوں کی نارسائی اور ناپسندیدہ استدلالی روش سے کچھ لوگ ناآسودہ ہوں تو یہ دوسری بات ہے۔ اب رہا یہ کہ ہم عصروں پر لکھتے ہوئے جھجک محسوس ہونا چاہئے یا نہیں تو میرا خیال ہے کہ اگر نہ ہو تو بہت اچھا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالنا چاہیے کہ ہمیں ایک دوسرے کے خلاف گندگی اچھالنے یا بھٹیاریوں کی طرح کوسنے کاٹنے کا حق حاصل ہے۔ علمی حدوں کے اندر رہ کر یہ جھجک کم سے کم بھی ہوسکتی ہے۔ لیکن چونکہ بہت سے دوست کسی جادو کے ذریعہ سے فوراً نیت کا پتہ بھی لگا لیتے ہیں، گروہ بندی کا مجرم بھی ٹھہرا دیتے ہیں اس لیے جھجکنا پڑتا ہی ہے۔ لاعلمی، کند ذہنی اور کم بینی کا الزام اتنا تکلیف دہ نہیں ہوتا جتنا بدنیتی یا اندھی جانبداری کا۔ اس لیے میں احتیاط کرتا ہوں۔ مجھ میں زمانہ سازی کی زیادہ طاقت ہے نہ لڑنے کی۔ وہ پیمبرانہ مزاج بھی نہیں ہے کہ اپنے کو خلقِ خدا کی اصلاح پر مامور سمجھ کر چھیڑ چھیڑ کر سب کو راہ راست پر لانے کی فکر کرتا رہوں۔ پھر بھی غالباً میں نے ہم عصروں کے متعلق ہمدردانہ بہت کچھ لکھا ہے۔

سوال۔۵ اگر تقسیم کے بعد اردو میں تنقید نہ لکھی جاتی تو اس سے ہمارے ادب کی تاریخ میں کیا فرق پڑتا؟

جواب:- جو یوں ہوتا تو کیا ہوتا؟ پر طبع آزمائی محض ذہنی ورزش ہے۔ یہ بتانا ناممکن ہے کہ اگر تقسیم کے بعد تنقید نہ لکھی جاتی تو ہمارے ادب کی تاریخ میں کیا فرق پڑتا۔ یہ سوال تنقید ہی نہیں ہر صنف ادب کے متعلق پوچھا جاسکتا ہے۔ اگر ناول، افسانے داستانیں، مثنویاں، قصیدے نہ لکھے گئے ہوتے تو کیا ہوتا؟ معلوم نہیں کیا ہوتا۔ آج کل جو کچھ ادب کے نام پر لکھا جا رہا ہے اس سے کیا ہو رہا ہے اور کیا ہونا چاہئے؟ کچھ لوگوں کے لیے بہت کچھ ہو رہا ہے، کچھ کے نزدیک ادب کی تخلیق سے ''گردش ہفت آسماں'' میں کوئی فرق نہیں پڑ رہا ہے۔ ایسے سوالوں پر علمی حیثیت سے غور کرنا وقت ضائع کرنا ہے۔ دوستوں میں بیٹھ کر تھوڑی دیر کے لیے پہیلیاں بوجھنے کے انداز میں قیاس آرائی کرتے رہنا، دلچسپی کا

مشغلہ ہوسکتا ہے، اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ میں زیادہ یہی کہہ سکتا ہوں کہ اگر تنقید نہ لکھی گئی ہوتی تو آپ یہ سوال ہی نہ پوچھتے! تقسیم کے بعد تنقید تو سخت افراتفری کا شکار رہی ہے اس کے اثر یا بے اثری کا کیا سوال؟ یہ سوچیے کہ اگر ارسطو نہ ہوتا، شیکسپیر نہ ہوتا، گوئٹے نہ ہوتا، ٹالسٹائے نہ ہوتا، فردوسی نہ ہوتا، بادلیر، کافکا، سارتر نہ ہوتے تو کیا ہوتا؟ میں سمجھتا ہوں اس سوال کا کوئی جواب نہیں ہے، کچھ عقلی گدے لگائے جاسکتے ہیں اور کچھ چٹکلا بازی ہوسکتی ہے جسے تنقید سے کوئی واسطہ نہیں۔

سوال۔ ۶ کیا آپ کی دانست میں ہمارے ادب نے تقسیم کے بعد زوال کیا ہے؟ اگر آپ ایسا سمجھتے ہیں تو زوال کے اس عمل میں آپ اپنی تنقید نگاری کا مقام کیسے معین کریں گے؟

جواب:- میرے خیال میں تو تقسیم کے بعد اردو ادب میں کوئی ایسا زوال رونما نہیں ہوا ہے جس سے ہراساں ہونے کی ضرورت ہو۔ بعض موضوعات بدلے ہیں، بعض خیالات آگے بڑھے ہیں بعض پیچھے ہٹے ہیں۔ کچھ پرانے لکھنے والوں نے کم لکھا ہے، کچھ نئے میدان میں آئے ہیں۔ نئی اور پرانی نسل کے جھگڑے کھڑے ہو گئے ہیں، پاکستانی اور اسلامی ادب کی تحریکیں چلائی گئی ہیں، لڑ جھگڑ کر کچھ کہنے کی کوشش ہوئی ہے، بعض اصناف کی طرف توجہ کم ہوگئی ہے بعض کی جانب زیادہ، کچھ کامیاب اور کچھ ناکام تجربے بھی ہورہے ہیں۔ بعض شخصیتوں کے گرد ہالے بنانے کی کوشش ہوئی ہے، کچھ نے ادب میں پیمبری کی خواہش کی ہے، کچھ اعصاب کی پکار پر لبیک کہہ رہے ہیں کچھ ادب کو عہد وسطیٰ میں واپس لے جانا چاہتے ہیں، کچھ ایٹم قسم کی چیزوں سے متاثر ہیں اور ادب کو اپنے عہد کے مزاج سے ہم آہنگ کرنے کے لیے ہاتھ پاؤں مار رہے ہیں، کیا انہیں زوال کی نشانیاں کہہ سکتے ہیں؟ اسی لیے میں اپنی تنقید نگاری سے بھی کچھ ایسا مایوس نہیں ہوں۔ رہا اس کا مقام، تو اس کے متعین کرنے کا حق دوسروں کو حاصل ہے۔ میں تو عرض کر چکا ہوں کہ اگر اپنے خیالات کے بامعنی، اہم اور درست ہونے پر یقین نہ ہوتا تو انہیں پیش ہی نہ کرتا۔ جہاں میرے ذہن کی رسائی نہیں ہوتی وہاں اپنی لاعلمی اور اپنے شک کا اظہار بھی کر دیتا ہوں۔

سوال۔ ۷ آپ ادب کو قاری کی حیثیت سے پڑھتے ہیں یا نقاد کی حیثیت سے؟

جواب:- نقاد الگ کوئی مخلوق نہیں ہے، وہ بھی قاری ہے، شائد کچھ زیادہ باعلم اور ہوشمند۔ عام قاری کے مقابلہ میں اس کا ذہن بے ترتیبی میں ترتیب اور انتشار میں وحدت تلاش کرنے کی زیادہ صلاحیت رکھتا ہے۔ اس فرق کے باوجود نقاد بھی قاری ہی رہتا ہے۔ اگر وہ قاری نہ ہو تو نقاد کیسے ہوگا؟

سوال۔۸ تنقید لکھتے ہوئے آپ کا مخاطب ادب کا قاری ہوتا ہے یا ادیب؟

جواب:- تنقید لکھتے وقت میں خود اپنے آپ سے بھی مخاطب ہوتا ہوں، قاری سے بھی، ادیب سے بھی اور دوسرے تنقید نگاروں سے بھی۔ ہمیشہ ایسا نہیں ہوتا کہ بہ یک وقت سب سے مخاطب ہوں۔ اس کی توضیح کئی مضامین میں کر چکا ہوں، مختصراً پھر عرض کرتا ہوں۔ باقاعدہ حد بندی نہ ہونے کی وجہ سے معمولی رائے زنی، تبصرہ نویسی، تشریح، اچھے برے ادب کی پرکھ، اصول سازی، ساری باتیں تنقید ہی کے دائرے میں آجاتی ہیں اس لیے گفتگو کی سطح ہر جگہ یکساں نہیں ہو سکتی۔

سیدھی سادی وقتی رائے زنی تاثراتی ہوتی ہے، تبصرہ میں قاری کو کسی کتاب سے روشناس کرنا مقصد ہوتا ہے، اس میں ضمناً ادیب سے بھی تخاطب ہو جاتا ہے تشریح صرف قاری کے لیے ہوتی ہے۔ شعر و ادب کی ماہیت، تخلیقی عمل کی منازل، موضوع اور ہیئت کے رشتہ، ادبی حسن و قبح کے پرکھ کے اصول، فنون لطیفہ کے باہمی ربط، ادب اور انسانی تہذیب کے باہمی تعلق کا تذکرہ کرتے وقت زیادہ تر ادب کے فلسفی اور نقاد نگاہ کے سامنے ہوتے ہیں۔ اس پردے میں ادیبوں اور شاعروں سے بھی باتیں ہو جاتی ہیں۔ عام قاری سے گفتگو کی سطح دوسری ہوتی ہے۔

سوال۔۹ کیا آپ نے شعر یا افسانہ بھی لکھا ہے؟ اس کام کو چھوڑ کر تنقید لکھنے میں کیا مصلحت جانی؟

جواب:- جی ہاں میں نے شعر اور افسانے بھی لکھے ہیں (افسانوں کا ایک مجموعہ دو تین بار چھپ بھی چکا ہے) تنقید کے علاوہ بعض اور اصناف سے بھی دلچسپی لی ہے۔ شعر اب بھی کسی کسی وقت کہہ لیتا ہوں۔ شاعری یا افسانہ نگاری چھوڑنے اور تنقید نگاری اختیار

کرنے کا سوال نہیں، ممکن ہے پھر افسانے لکھوں یا شاعری کی رفتار تیز ہو جائے، ناول لکھنے کو بھی جی چاہتا ہے۔ شروع میں کچھ ڈرامے بھی لکھے تھے، اب بھی کسی کسی وقت خواہش ہوتی ہے کہ کچھ ڈرامے لکھوں۔ تنقید کو خاص طور سے اپنانے کا سبب غالباً یہ ہوا کہ ۱۹۳۸ء میں جب سارے کام بہ یک وقت جاری تھے، ملازمت ملی یونیورسٹی میں پڑھانے کی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ پڑھانے کے لیے کچھ زیادہ باقاعدگی سے پڑھنا پڑا، طالب علموں میں محض اپنی رائے مسلط کرنے کے بجائے انہیں دوسروں کے خیالات سے واقف کرنے کی ضرورت بھی محسوس ہوئی۔ بہت سی الٹی سیدھی، پسندیدہ اور ناپسندیدہ رایوں کو پرکھنا پڑا۔ اس کے لیے کچھ اصولوں کی تلاش شروع ہوئی۔ کسی طرح دماغ میں یہ بات بیٹھ گئی کہ ادب کا مطالعہ مذہب، فلسفہ، نفسیات، تاریخ، سماجی علوم اور دوسرے فنونِ لطیفہ کا مطالعہ کیے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا۔ اس طرح الجھنوں کا دائرہ وسیع ہوتا گیا۔ زندگی کی دوسری فکروں کے بعد جو وقت بچتا تھا وہ اس ایک کام کے لئے کافی نہ ہوتا تھا۔ دوست احباب اخبار اور رسائل بھی تنقیدی مضامین کا مطالبہ کرنے لگے اور آہستہ آہستہ طلب و رسد کا اصول کام کرنے لگا۔

آپ تنقید لکھنے کی مصلحت کو پوچھتے ہیں، مصلحت ہو کیا سکتی ہے! شاعری، افسانہ نگاری اور ناول نویسی میں شہرت جلد حاصل ہوتی ہے، شاید مادی حیثیت سے بھی سود انفع بخش رہتا ہے۔ اسی لیے آپ نے دیکھا ہوگا کہ بعض حضرات افسانہ نگاری یا شاعری کی معمولی صلاحیت رکھنے کے باوجود اسی سے چمٹے رہتے ہیں، میں اس سے علاحدگی کیوں پسند کرتا! اپنا جائزہ لیتا ہوں تو کوئی نفسیاتی پہلو بھی سامنے نہیں آتا۔ نہ تو اپنے مزاج کو تحکمانہ، اقتدار پسند اور ایذا رسانی کا شائق پاتا ہوں کہ تنقید لکھ کر کسی سے انتقام لوں، کسی کو خوفزدہ کروں، کسی کو تکلیف پہونچاؤں تاکہ آسودگی حاصل ہو اور نہ تنقید نگاری کو شاعری اور افسانہ نگاری سے بلند مقام پر رکھتا ہوں۔ یہ محض اتفاق ہے کہ تنقید زیادہ لکھتا ہوں۔ میں اس خیال کو بھی صحیح نہیں سمجھتا کہ بگڑا شاعر مرثیہ گو اور بگڑا ادیب نقاد بن جاتا ہے، سب اپنا فرض ادا کرتے ہیں اور اپنی حدوں کے اندر اہم کام انجام دیتے ہیں۔ تخلیق اور تنقید دونوں بقا اور ارتقائے ادب کے دو رُخ ہیں۔

سوال۔۱۰ آپ کی تحریروں میں مغربی ادب کے حوالے کثرت سے کیوں آتے ہیں؟

جواب:- یہ سوال شاید دوسرے نقادوں سے پوچھا جا سکتا ہو مجھ سے نہیں۔ میرے یہاں مغربی ادیبوں کے حوالے کم ہیں۔ یہ نہیں کہ میں مغربی ادیبوں یا نقادوں کو پڑھتا نہیں، میں نے ان سے بہت استفادہ کیا ہے، ان کے علم و کمال سے مرعوب ہوں لیکن ان کی آواز باز گشت ہونے کے بجائے میں ان کے خیالوں کو اپنے خیالات میں سمونے کی کوشش کرتا ہوں، ان کے حوالے دے کر اپنے خیالوں کے جواز کی صورت نہیں پیدا کرتا۔ یہ اور ایسی دوسری غلط فہمیاں میرے متعلق اس لیے ہیں کہ بد قسمتی سے لوگ پڑھے بغیر رائے زنی کرتے ہیں۔ ایک آدھ جملے ادھر اُدھر سے دیکھ کر یا سن کر آستینیں الٹ لیتے ہیں، اور فتوے صادر کر دیتے ہیں۔ ایک صاحب نے لکھا کہ احتشام صاحب نے روسی ادیبوں پر بہت لکھا ہے اور دوسرے نے کہا سارے خیالات مارکس سے ماخوذ ہیں، تیسرے نے کہا بچارے کو ماضی کا شعور نہیں، چوتھے نے کہا اخلاق کے مفہوم سے واقف نہیں، پانچویں کا ارشاد ہے کہ انسانی اقدار کا خیال نہیں رکھتے، چھٹے نے فتویٰ دیا صرف ایک خاص گروہ کے ادیبوں کے متعلق لکھتے ہیں، ساتویں نے آواز بلند کی ادب کی اعلیٰ اور دائمی قدروں کا علم نہیں، آٹھویں نے فرمایا بہت کچھ جانتے ہیں لیکن ادب اور جمالیات سے ناواقف ہیں۔ ان سب کی جڑ چند مفروضات میں ہے۔ علم سے ان کا کوئی واسطہ نہیں۔ اسی طرح میرے متعلق یہ بات بھی کہی جا سکتی ہے کہ مغربی ادیبوں کے حوالے کثرت سے دیتا ہوں۔ اگر لوگ میری تحریریں پڑھ کر الزام لگائیں تو مجھے دکھ نہ ہو۔

یکم جنوری ۱۹۶۴ء

سید احتشام حسین

امریکی تنقید کے چند پہلو

امریکی تاریخ ادب میں دورِ حاضر کی ابتداء پہلی جنگ عظیم کے بعد سے ہوتی ہے کیوں کہ اس لڑائی ہی کے دوران میں امریکہ پہلی دفعہ اپنے علاحدگی پسندی کے خول سے پوری طرح باہر نکلا، اور باہر نکلا تو اسے اپنی دولت، قوت اور سیاسی اہمیت کا اندازہ ہوا۔ جنگ نے ہارنے والوں کی طرح جیتنے والوں کو بھی پسپا کر دیا تھا لیکن یہ پسپائی امریکہ کے لئے بہت سخت نہیں تھی۔ اس نے دنیا کے جھگڑوں سے الگ تھلگ رہ کر اپنی صنعتوں کو ترقی دی تھی اور اپنے سرمایے میں اضافہ کیا تھا۔ اس نے یورپ کی تہذیبی راہوں سے الگ ہو کر کبھی اپنی تہذیبی راہ متعین کرنے کی پر اثر کوشش نہیں کی تھی۔ اس کی ادبی اور تہذیبی کاوشوں کی تاریخ اگرچہ تقریباً ڈیڑھ سو سال پرانی تھی لیکن ان پر انگریزی ادب اور یوروپی تہذیب کا اتنا گہرا اثر تھا کہ چند اہم ادیبوں، شاعروں اور جمہوریت پسند سیاست دانوں کے سوا کسی نے امریکی زندگی اور اس کی جدوجہد کو پیش کرنے کی کوشش نہیں کی۔ برطانوی نوآبادی کی حیثیت سے برطانوی اقتدار کے خلاف محاذ قائم کرتے ہوئے امریکا نے ان جمہوری قدروں پر زور دیا جن کی آواز بازگشت کچھ دن بعد فرانس میں گونجی۔ یہ جمہوری انقلاب عوامی نہ سہی، آزادی اور خودمختاری کا اعلان ضرور تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی کے شروع میں جفرسن، لنکن، ایمرسن والڈو فرینگ، والٹ وہٹ میں اور ہیاوک ٹوین نے ترقی پسند جمہوری خیالات کا اظہار ہی نہیں کیا بلکہ غلامی کے مٹانے کی بھی کوشش کی۔ جمہوریت پسندی کی یہ روایت امریکہ کے ادب میں کبھی ایک واضح روشنی کی طرح اور کبھی "چراغ زیر داماں" کی طرح اپنی جھلک اب تک دکھاتی رہی ہے۔ اس

زمانے میں کم سے کم آزاد خیالی اور انسان دوستی، بین الاقوامی مساوات اور اخلاقی زندگی کا احترام کیا جاتا تھا۔ چونکہ امریکی سرمایہ داری کھلی ہوئی شکل میں دوسرے ممالک کے اندرونی بیرونی معاملات میں دخل دینے یا ان پر اپنا اقتدار قائم کرنے کی حد تک نہیں پہونچی تھی لیکن نفع اندوزی کی بنیاد پر صنعتی ارتقا نے یہ کش مکش ضرور پیدا کردی تھی کہ فاضل صنعتی مال کے لئے بازار تلاش کیا جائے۔ محنت سستی تھی اور مزدوری کرنے کے لئے حبشی کم سے کم قیمت پر مل جاتے تھے۔ اندرونی جھگڑوں کا خاتمہ ہو چکا تھا اور سرمایہ دار طبقہ اچھی طرح طاقت حاصل کر چکا تھا۔ امریکہ کے قدم جس جانب اٹھ رہے تھے اس کی طرف ابراہام لنکن نے اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا۔

> ''میں مستقبل میں ایک ایسے بحران کا تصور کر رہا ہوں جس کا اثر میرے اعصاب پر ہو رہا ہے اور میں اپنے ملک کے لئے خطرے کا احساس کر کے کانپنے لگتا ہوں۔ جنگ یعنی خانہ جنگی کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ بڑے بڑے کارپوریشن وجود میں آگئے ہیں، اس کے بعد اونچے لوگ گندی فضا پیدا کر دیں گے۔ ملک کے سرمایہ دار لوگوں کے تعصبات سے فائدہ اٹھا کر اپنا اقتدار مضبوط کرنے کی کوشش کریں گے۔ یہاں تک کہ دولت چند ہاتھوں میں سمٹ آئے گی اور جمہوریت کا خاتمہ ہو جائے گا۔''

اس اقتباس کا مقصد یہ ظاہر کرنا ہے کہ لنکن اور اس کے ہم خیال اس کشمکش سے بے خبر نہیں تھے جس کی ابتدا انیسویں صدی میں ہو چکی تھی اور جس کا نتیجہ وہی ہونے والا تھا جو ایک سرمایہ دار نظام کا ہوتا ہے اور جس کی طرف لنکن نے اشارہ کیا تھا۔ چنانچہ بیسویں صدی کی ابتداء ہی میں ایسے ادیب اور نقاد پیدا ہو چکے تھے جو شعوری طور پر سرمایہ دار اور حاکم طبقے کا ساتھ دیتے تھے اور اس جدوجہد سے لوگوں کو باز رکھنا چاہتے تھے جو اندرونی طور پر امریکہ میں جاری تھی۔ اس جدوجہد کے خاص پہلو تھے!

جمہوری روایات کو برقرار رکھنا تاکہ آزادئ خیال کا حق باقی رہے۔ غلامی کا مکمل استیصال، قوانین بن جانے کے بعد بھی جس کا خاتمہ بعض علاقوں میں نہیں ہوا تھا، نیگرو قوم کو وہ حقوق دینا، انسان ہونے کے حیثیت سے وہ جس کے مستحق تھے، محنت کشوں کو بہتر زندگی

بسر کرنے کے لئے زیادہ مزدوری اور امریکہ کی قومی زندگی کے ان پہلوؤں کو روشن کرنا جن سے ان کی الگ شخصیت کا پتہ لگے۔ جب کسی ایسے ملک میں جہاں طبقات کی تقسیم واضح ہو اور مفاد متصادم، ایسے اہم مسائل پیدا ہو جائیں تو لامحالہ فنکاروں کے لئے یہ سوال پیدا ہو جائے گا کہ انہیں کن خیالات کی ترجمانی کرنا چاہئے انفرادی طور پر ایسے ادیب اور شاعر ہو سکتے ہیں جو اس کشمکش کی طرف سے آنکھیں بند کرلیں لیکن یہ ناممکن ہے کہ حساس اور باشعور فنکار زندگی کے ان اہم پہلوؤں کو یکسر نظر انداز کردیں۔ چنانچہ یہی ہوا کہ امریکی سرمایہ داری اور حاکم طبقے کی تائید میں ادبی، تہذیبی اور فلسفیانہ تحریکیں شروع ہوئیں جنہوں نے وقتی طور پر ترقی پسند خیالات کو دبا دیا اور جد وجہد کی باڑھ کند کردی۔ فلسفہ میں Pragmetion کی تحریک حاکم طبقہ کا سرکاری اور قومی فلسفہ بن گئی جس کے رہنما ولیم جیمس، ڈیوی اور ان کے ہم خیال بن گئے۔ نیو ہیومنزم، نیو کلایزم، نیو کریٹی سیزم، کری ایٹیو کریٹی سیزم، کیتھولک اسکول آف لٹریچر اور اس طرح کی کئی دوسری تحریکیں وجود میں آئیں جن میں سے ہر ایک کا منشا یہ تھا کہ ادب کو روزانہ کی جد وجہد سے الگ رکھا جائے اس کا مقام تو بہت اعلیٰ ہے، نقاد کو یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ ادب میں کیا اچھا ہے کیا برا اس کو صرف اس لذت اور تاثر کا اظہار کرنا چاہیے جو کسی کتاب کو پڑھ کر اس نے حاصل کی ہیں اسے بعض قدروں کی مخالفت یا بعض کی موافقت کرنے کی ضرورت نہیں، یہ کام تو فلسفی کا ہے، اور پریگٹزم کے ماننے والے فلسفی، تجربی افادیت کے اصول پر یہ کہتے تھے کہ جو ہمارے لئے مفید ہے وہی سب سے زیادہ صحیح راستہ ہے۔ کسی ذہین شخص کے لئے یہ بات مشکل نہیں ہے کہ وہ ان خیالات کی تہہ تک پہنچ جائے اور دیکھے کہ کس طرح یہ ساری تحریکیں اس نظام کی حمایت کرتی تھیں جو سرمایہ کی بنیاد پر قائم تھا اور اپنے عینیت پسند فلسفہ سے محنت کشوں اور کمزوروں کو ان کے حق سے محروم رکھنا چاہتی تھیں۔ اگر کسی کو اس میں شک ہو تو ان غیر جانبدار نقادوں کی وہ کتابیں پڑھے جو انہوں نے سیاسی اور اخلاقی مسائل کے متعلق لکھی ہیں۔ ان خیالات کو واضح کرنے کے لئے چند سطریں اپنے ایک پہلے کے لکھے ہوئے مضمون سے پیش کرنا چاہتا ہوں۔

"تخلیقی تنقید اور جدید تنقید نے مذہب، اخلاق، وجدان، ضبط نفس اور غیر جانبداری کے نام پر انسانوں کو آگے بڑھنے سے روکنے کی کوشش کی۔ تخلیقی تنقید کا مقصد یہ تھا کہ کسی مضمون مصنف یا تصنیف کی اچھائی برائی ظاہر نہ کی جائے، خیالات اور تصورات کی خصوصیات ان کے نفع بخش اور مضرت رساں پہلوؤں کی تنقید نہ کی جائے بلکہ صرف مصنف کے خیالات کی تشریح اور اس پر گذری ہوئی کیفیات کی باز آفرینی سے کام رکھا جائے۔ اسی طرح ادب کا کیتھولک اسکول مذہبی اخلاقیات کو محتسب بنا کر ادب کے ذریعہ انسانوں کی خدمت کرنے کا دعویدار تھا۔ اس کا مقصد بھی ذہن کو ترقی پسندانہ خیالات سے ہٹا کر حکومت کرنے والوں کو مشکلوں سے بچانا اور سرمایہ دارانہ نظام کو قائم رکھنے کی کھلی ہوئی کوشش کا اظہار تھا۔ ان تنقیدی نظریات کے علاوہ جدید انسان دوستی کے نام پر وہ تحریک شروع ہوئی جس نے تعلیم سیاسیات اور ادبیات ہر شعبہ کو متاثر کرنا چاہا چنانچہ تعلیمات میں انہوں نے کلاسیکی ادب کی تحریک کو تقویت پہنچائی۔ اور ادب میں بعض روایتی خیالات کو فلسفیانہ شکل دی یہ لوگ کہتے تھے کہ موجودہ ادب جذبات انگیز، ہیجان پسند اور رومانی ہے، اس کی بنیاد ضبط نفس تعقل اور ارادے پر نہیں ہوتی، اس میں اخلاقی پہلوؤں کو نظر انداز کیا جاتا ہے۔ ان خیالات کے پیچھے جو جذبہ کام کر رہا تھا، وہ یہ تھا کہ اس ادب کو ترویج سے روکا جائے جس میں ماڈی زندگی کے حقائق بیان کر کے لوگوں کو بہتر زندگی کی طرف راغب کیا جاتا ہے۔ وہ نام تو انسانی عظمت کا لیتے تھے لیکن اسے صرف باطنی تبدیلیوں کی مدد سے حاصل کرنے کی تلقین کرتے تھے۔ اعلیٰ مقاصد حاصل کرنے کی اجتماعی کوشش اس تحریک کے نقطۂ نظر سے بدعت تھی۔ ان گروہ کے سب سے سر برآوردہ رہنما ارونگ بے بٹ نے اپنی کتاب ڈیما کریسی اینڈ لیڈر شپ (جمہوریت اور قیادت) میں امریکہ کے سرمایہ دارانہ نظام کو برقرار رکھنے کی پرجوش تلقین کی ہے۔ وہ جمہوریت کی شدید مخالفت کرتا ہے، مزدور تحریک اور ہڑتالوں سے نفرت کا اظہار کرتا ہے اور اس کے طبقاتی مفاد کا جذبہ اتنا واضح ہو جاتا ہے کہ اس کی مادی اخلاقی تلقین

اور ادبی کلاسیکیت رائج کرنے کی تحریک مضحکہ خیز معلوم ہونے لگتی ہے۔ اس نے
صاف صاف لکھا ہے کہ موجودہ دور کی کشمکش اور سرمایہ داری اور جمہوریت کی آویزش
عیسائیت اور کمیونزم کی لڑائی ہے.........؟

پہلی جنگ عظیم کے خاتمے اور روس میں محنت کشوں کے طبقہ کی کامیابی کے بعد ان خیالات کا مبلغانہ جوش وخروش کسی تشریح اور تاویل کا محتاج نہیں رہ جاتا۔

پہلی جنگ سے قبل ہی امریکی ادیبوں کو یہ احساس شدت کے ساتھ ہو چلا تھا کہ زندگی کھوکھلی ہے۔ یہ تہذیب کوئی گہری معنویت نہیں رکھتی اور یہاں وہ فضا نہیں ہے جس میں ادب کی نشوونما ہوتی ہے۔ اس کا ردعمل دو طرح پر ظاہر ہوا ایک تو یہ کہ ہنری جیمس، ٹی، ایس ایلیٹ اور ازرا پاؤنڈ وغیرہ امریکا چھوڑ کر یورپ چلے آئے دوسرے یہ کہ کچھ باشعور انسان دوست ادیبوں نے اس زندگی کی خامیوں کی تصویر کشی کر کے سچی جمہوریت قائم کرنے اور محض دولت کی پرستش کرنے کے بجائے سماجی انصاف اور مساوات پر نظام زندگی کی بنیاد رکھنے پر زور دیا۔ لڑائی کے دوران میں امریکہ اور یورپ کے درمیان گہرے تعلقات قائم ہو گئے اور اس کے بعد آنے جانے کی آسانیوں نے امریکی ادیبوں کو یورپ کے طلسم میں اسیر کر لیا۔ چنانچہ یہ جذبہ اور قوی ہو گیا کہ امریکہ میں کچھ بھی نہیں ہے۔ یہ جذبہ صحت مند نہیں تھا بلکہ ایک قسم کے فرار اور حقائق سے آنکھیں چرانے کی خواہش پر مبنی تھا۔ چنانچہ بڑے پیمانے پر وہ ادبی فضا پیدا ہو گئی تھی جسے بوہیمزم (بوہیمیت) کہا جاتا ہے۔ یورپ کی سرمایہ داری کا شدید بحران میں مبتلا ہونا، جرمنی سے نکلے ہوئے صناعوں، سائنسدانوں، معلموں کا امریکا پہنچنا اور جنگ کے تھوڑے ہی دنوں کے اندر معاشی کشمکش کا پیدا ہو جانا، امریکہ کی ادبی زندگی پر اثر انداز ہوا۔ اس کے ساتھ اگر یورپ کے مقابلے میں کمتری کے احساس اور چند قدیم جمہوری روایات کے لحاظ کو بھی ملا لیا جائے تو وہ پیچیدہ صورت حال سامنے آجائیگی جس سے امریکا دوچار تھا۔

اس پیچیدہ زندگی میں ڈوبنے اور اسے سمجھنے کی طاقت نہ پا کر بہت سے ادیب زندگی سے اور خاص کر امریکا کی زندگی سے بے تعلقی کا اظہار کرنے لگے لیکن نقادوں کے ایک گروہ

نے وان واٹیک بروکس کی سرکردگی میں امریکہ کی قومیت اور انفرادیت کو اپنانے اور احساس کمتری سے مقابلہ کرنے کا نعرہ بلند کیا۔ ان کے خیالات بڑے پرشور اور جذبات انگیز تھے لیکن ان کے پاس کوئی مثبت نقطۂ نظر ایسا نہ تھا جو مادّی حیثیت سے اس جوش کا بدل بن سکتا۔ دوسری غلطی ان لوگوں نے یہ کی کہ امریکہ کی جنوبی ریاستوں کو نظر انداز کر دیا گیا اور جب بھی تہذیب و ترقی کا ذکر کیا تو اس مغربی اور شمالی حصے کو سامنے رکھا اور جہاں سترہویں صدی میں سب سے یورپ کی نوآبادیاں قائم ہوئی تھیں۔ ان لوگوں کے پاس بڑھتی ہوئی بیکاری، ادیبوں کی بے روزگاری اور معاشی بحران کا بھی کوئی علاج نہ تھا تاہم انہوں نے ان تہذیبی مسائل کو سامنے کر دیا جن پر اس وقت تک مختلف شکلوں میں بحث ہو رہی ہے بلکہ کہا جاسکتا ہے کہ اس وقت امریکہ کے دانشوروں کے سامنے یہی سوال ایک ذہنی الجھن بن کر بار بار سامنے آرہا ہے کہ امریکی تہذیب سے کیا مراد ہے؟ اس کے عناصر ترکیبی کیا ہیں اور یورپ کی تہذیب سے اسے کیوں کر الگ کیا جاسکتا ہے؟

۱۹۳۰ء کے قریب ساری دنیا کے سرمایہ دار ممالک اس اقتصادی بحران کا شکار ہو گئے جنہوں نے اشتراکی خیالات کی سچائی کا یقین دلا دیا لیکن سرمایہ داری نے اپنے تحفظ کے لئے فاشزم کا مضبوط قلعہ بنانے کی فکر کی۔ امریکہ میں جمہوریت کی روایتیں موجود تھیں اور جنگ کی تباہ کاریوں کا براہِ راست اثر بھی نہیں پڑا تھا اس لئے وہاں فاشزم کا نشو ونما نہ ہوسکا بلکہ ترقی پسند خیالات کی ترویج کیلئے راستہ ہموار ہوگیا۔ الکشن میں روز ولٹ کی جیت اور سرمایہ دارانہ نظام کی حدوں کے اندر اقتصادی بحران کو روکنے، بے روزگاری کو دور کرنے، محنت کشوں کی حالت بہتر بنانے اور تہذیبی اداروں کی طرف زیادہ توجہ کرنے کی کوشش سبھی باتیں ایسی تھیں کہ دوسری جنگ عظیم شروع ہونے تک زیادہ تر لکھنے والے کسی نہ کسی شکل میں ادب کے سماجی پہلوؤں کا اظہار ضروری سمجھنے لگے تھے۔ اس سال کے اندر جتنا مارکسی تنقید اور ادب، پرولتاری ادب اور ترقی پسندانہ علمی ذخیرہ جمع ہوگیا اس کی مثال امریکی ادب کی تاریخ میں نہیں ملتی۔ وہ نقاد جو مارکسزم کے مخالف تھے ان کا اختلاف اس طوفان میں کھو گیا تھا اور رجعت پسند اپنے خیالات کی فلسفیانہ تاویل کرنے میں لگے ہوئے

تھے لیکن جیسا کہ ہر شخص سمجھ سکتا ہے اس ترقی پسندی کی جڑیں گہری نہیں تھیں، بہت سے ادیب اور نقاد تو محض اس بہاؤ میں بے سوچے سمجھے شریک ہو گئے تھے۔ زیادہ تر اشتراکیت سے جذباتی ہمدردی رکھتے تھے، ان میں یہ صلاحیت اور سوجھ بوجھ نہ تھی کہ وہ رجعت پسندی کی چھپی ہوئی چالوں کا مقابلہ کر سکتے بلکہ زیادہ تر تو ایسے تھے کہ دوسری جنگ عظیم کے وقت جیسے ہی آزمائش کی گھڑی آئی بڑے بھدے اور بھونڈے طریقے پر ترقی پسندی کی تحریک سے الگ ہو گئے۔ اس میں ہر مصنف اور صاحب قلم کے لئے سبق پوشیدہ ہے کہ اگر وہ اپنے عقیدوں کی فلسفیانہ اور سائنٹفک بنیادوں کو نہیں سمجھے گا تو پہلی ہی چوٹ کھا کر اسے پیچھے ہٹ جانا پڑے گا۔

ترقی پسندی کا ذکر کرنے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ دوسری ادبی تحریکیں موجود نہیں تھیں یا وہ انفرادیت پسند ادیب ختم ہو گئے تھے جو محض جنسی، مجرمانہ، نفسیاتی مسائل کے متعلق لکھنے ہی کو ادب سمجھتے تھے۔ کیوں کہ جب تک سماجی طبقاتی کش مکش ختم نہ ہو جائے ایسے ادب کی گنجائش باقی رہتی ہے تاہم جن بڑے ادیبوں کے نام سامنے آتے ہیں وہ ترقی کیلئے انسانی کش مکش، سماجی انصاف اور مادّی آسودگی کا ذکر اپنی تصانیف میں کرتے تھے۔ ڈریزر، ڈاس پیاس، اسٹائن بک، کنز، پرل بک، ہمنگوے اڈنڈ ولسن، ایڈورڈ ہنٹر جیرلڈ اس دور کے اہم نام ہیں ان میں سے بعض کا انتقال ہو گیا اور بعض کا نقطۂ نظر بدل گیا ہے۔

۱۹۴۰ء کے قریب امریکہ کی ادبی دنیا میں بڑی بڑی تبدیلیاں کیوں ہوئیں، ان کا سمجھنا اس وقت تک ممکن نہیں جب تک دوسری جنگ عظیم کے پس منظر اور اسباب کو امریکہ کی بڑھتی ہوئی صنعت اور دولت سے پیدا ہونے والے نتائج کو اچھی طرح نہ سمجھا جائے۔ اور یہ کہانی طویل ہے جس کا بیان اس وقت ممکن نہیں۔ جہاں تک تنقید نگاری کا تعلق ہے اس کے اندر جو انتشار پیدا ہوا اس نے مارکسی نقادوں کو مختصر سی جماعت کی شکل میں الگ چھوڑ دیا اور ذرا ذرا سے فرق کے ساتھ بہت سے ایسے اسکول بنا لئے جنہیں کم و بیش عینیت پسندی کے دائرے میں ایک ساتھ رکھا جا سکتا ہے بعض تو پہلے ہی سے چلے آ رہے تھے اس زمانہ میں ان کی جڑیں اور پھیلیں اور بعض واضح طور پر ترقی پسندی کی مخالفت کے سلسلے میں وجود میں

آئے۔ تنقید کے یہ مختلف اسکول نیشنل (قومی) ریجنل (علاقائی) سائیکولوجیکل (نفسیاتی) سائیکلو لپٹکل (تحلیل نفس سے متعلق) ٹریڈیشنل (روایتی) لبرل، آزاد و روا داری پسند تاریخی، جمالیاتی، عمرانی اور مارکسی کہے جاسکتے ہیں نیشنل یا قومی نقطۂ نظر کے ترجمان یہ باور کرانا چاہتے ہیں کہ امریکہ میں وہ سب کچھ ہے جس کی ضرورت ہے۔ کچھ دن پہلے تک وہ تہذیب وغیرہ میں یورپ کے محتاج تھے آج یورپ معاشی حیثیت سے ان کا محتاج ہے۔ ریجنل یا علاقائی اسکول کی ابتداء امریکہ کی جنوبی ریاستوں اور وہاں کے زرعی مسائل کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے ہوئی تھی لیکن تھوڑے ہی دنوں میں ان لوگوں نے نئی تنقید کا وہ اسکول بنالیا جسے نیو کریٹی سزم یا تنقید جدید کہتے ہیں۔ اس کے اہم اراکین میں رین سم، ایلن ٹیٹ، پنویرن، آئیور ونٹرس، کلنتھ بروک، کنتھ برک اور کئی کمتر شہرت والے نقاد ہیں۔

یہ سب ایک دوسرے سے متفق نہیں ہیں لیکن بنیادی طور پر یہ سب کے سب ادب کے سماجی تجزیہ کے مخالف ہیں یہ ہر نظم اور ادب پارے کو صرف ان الفاظ کی روشنی میں دیکھنا چاہتے ہیں جو فن کار نے استعمال کئے ہیں۔ انہیں اس سے سروکار نہیں کہ یہ خیالات کہاں سے آئے ہیں کیسے ہیں اور دوسرے خیالات سے انکا کیا تعلق ہے۔ یہ عقیدہ اور روایت کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ ان میں سے اکثر نے یا تو رومن کیتھولک مذہب اختیار کرلیا ہے یا اس کی طرف مائل ہیں یہ ادب کے ساتھ کسی قسم کی افادیت کا تصور وابستہ کرنے کو بدعت قرار دیتے ہیں۔ اس بات میں شک نہیں کہ جتنے نام اوپر لئے گئے ہیں یہ سب کے سب اہم ہیں یہ سب کے سب گہرا مطالعہ کرتے ہیں، زندگی کے دوسرے مسائل میں اپنی رائے رکھتے ہیں بعض اچھے شاعر ہیں لیکن وہ شاعرانہ تجربہ کو زندگی کے دوسرے تجربات کی روشنی میں نہیں دیکھنا چاہتے۔ انہوں نے تنقید کو محض یونیورسٹیوں کی چیز بنا دیا ہے اور اس وقت بڑی حد تک ان کا اثر زائل ہو چکا ہے۔ ان میں سے کنتھ برک جس کی دو کتابیں گرامر آف موٹیوز اور ریٹرک آف موٹیوز بہت مشہور ہیں۔ نفسیات اور دوسرے علوم کی مدد سے شاعر کے تجربہ کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے لیکن اس طرح اس گروہ کے دو ٹکڑے ہو گئے ہیں۔ ہم اور آپ ان سے متفق نہ ہوں لیکن انہوں نے یہ ضرور کیا ہے کہ اصول نقد کے متعلق سنجیدہ غور

وفکر کے دروازے کھول دیئے ہیں۔

اگر چہ انہوں نے ترقی پسندی کی ہر قدم پر مخالفت کی ہے لیکن نظموں کی ساخت، الفاظ کے انتخاب، فقروں کے دروبست پر غیر معمولی زور دے کر انہوں نے فن کے بعض ضروری پہلوؤں کی طرف متوجہ کیا ہے جس سے ترقی پسند نقاد تھوڑا بہت سیکھ سکتے ہیں۔ تاریخی عمرانیاتی اور لبرل اسکول کے نقاد مارکسی تنقید جدید کے اسکول کے درمیان اپنا راستہ تلاش کرنے کی فکر میں ہیں۔ یہ تاریخ، نفسیات اور سماجی علوم کی مدد سے ادب کو سمجھنے کے مدعی ہیں۔ خیالات اور ان کی بنیادوں کا پتہ لگانے کو اہمیت دیتے ہیں لیکن اس الزام سے بچنے کے لئے مارکسزم کی مخالفت لازمی قرار دیتے ہیں کہ امریکی سیاست انہیں کمیونزم کا ہمدرد قرار نہ دیدے۔ امریکہ کے مشہور نقاد، ایڈمنڈ ولسن اور لایونل ٹیرلنگ کا یہی حال ہے ایکیلس کیسل اور ٹریبل تھنکرس اور لبرل ایمجینیشن کے مصنفوں کو اپنے اکثر مضامین میں مارکسزم کا مذاق اڑانے کی ضرورت پڑتی ہے تا کہ انہیں کمیونزم کا ہمدرد سمجھا جائے۔

یہ ساری باتیں تفصیل بحث اور اقتباسات چاہتی ہیں جسے نظر انداز کیا جاسکتا ہے میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ امریکہ کا تنقیدی ادب دو بڑی شخصیتوں کے اثر کا شکار ہے ٹی، ایس ایلیٹ اور ڈاکٹر رچرڈس ایلیٹ (اور آپ ارزاپاؤنڈ کا نام بھی انہیں کے ساتھ لے سکتے ہیں) سے انہیں روایت کی پابندی، مذہبی عقیدہ اور تہذیب کے کیتھولک نقطۂ نظر کے احترام اور زندگی کے عام مسائل سے دوری کا سبق ملا تو رچرڈس سے نفسیاتی موشگافی، تجربہ کی ذہنی تحلیل، لفظ اور معنی کے تعلق اور زندہ مسائل حیات سے علاحدگی کا جن لوگوں نے ایلیٹ، ازراپاونڈ اور رچرڈس کا مطالعہ کیا ہے وہ بڑی آسانی سے امریکی زندگی اور سیاست کے عام ڈھانچے میں امریکہ کے نئے نقادوں کا مقام متعین کر سکتے ہیں۔ یہ نقاد زندگی سے اس قدر دور ہیں کہ عام لکھنے والوں اور پڑھنے والوں کو بالکل متاثر نہیں کر رہے ہیں۔ سارے ادب کی رہنمائی چند اخباروں اور ان کے تبصرہ نگاروں کے ہاتھ میں ہے یہ سارے اخبارات رجعت پسند، جنگ کے حامی، سرمایہ دارانہ نظام کے موئد، ترقی کے ہر اقدام کے مخالف، ادب برائے ادب کے حامیوں کے ہم خیال، جنسی، جرائم پیشہ، انفرادیت پسند رجحانات

کے معرف ہیں۔ ان کے سائے میں جو ادب اور جو فن پروان چڑھے گا اس کی حیثیت کیا ہوگی اس کا اندازہ لگانا مشکل نہیں۔ امریکہ میں اچھے ادبی کارناموں کا فقدان ہے اور اس کا احساس خود وہاں کے ادیبوں کو ہے۔ کچھ دن پہلے ایک نئے نقاد آلڈرج نے ہمت کر کے اس موضوع پر ایک کتاب آفٹر دی لاسٹ جنریشن لکھی تو اس کا خیر مقدم اس انداز میں کیا گیا، گویا بکتا ہے، کیا جانے بہت سے مصنف بڑے پر مسرت انداز میں آنے والی جنگ کا تذکرہ کرتے ہیں اور اس یقین کا اظہار کرتے ہیں کہ تہذیب کا خاتمہ ہو جائے گا۔ بعض کو اس بات کا رنج ہے کہ جنگ ہونے میں دیر ہو رہی ہے۔ فاکزم نے جس کے بہت سے خیالات سے متفق ہونا مشکل ہے انہیں فن کاروں کے متعلق کہا ہے جو ذہنی بیماریوں کا شکار ہو رہے ہیں۔

> ''یہ لوگ محبت کا ذکر نہیں کرتے ہوس اور شہوت پرستی کو موضوع بناتے ہیں۔ یہ دل کی بات نہیں کرتے، غدودوں کی کرتے ہیں، اس فتح کے گیت گاتے ہیں جن سے کوئی سچی امید پیدا نہیں ہوتی۔ ان شکستوں کا رونا روتے ہیں جن میں کچھ ضائع نہیں ہوتا، اور اس غم سے مرتے ہیں جس نے کوئی گھاؤ نہیں لگایا''

یہی حال ادب کے علاوہ دوسرے فنون لطیفہ کا ہے اور انہیں کے ذریعہ عوام کو اچھے ادب، صحت مند خیالات سے دور رکھا جاتا ہے۔

تو کیا جو شخص امریکی تنقید اور ادب کا مطالعہ کرے گا اسے یہی مایوس کن دنیا ملے گی؟ یہی اندھیرا دکھائی دے گا؟ کیا امریکہ کی پرانی جمہوری روایتیں مٹی میں مل گئیں؟ کیا عوام اتنے خوش حال ہیں کہ انہیں جدوجہد کی ضرورت نہیں رہی؟ کیا نیگرو انسانی حقوق حاصل کر چکے؟ کیا خون کی سوداگری کرنے والے سرمایہ دار اور ان کے حامی ان نشتروں سے بالکل محفوظ ہیں جو انسان دوست اور جمہوریت پسند ادیب اپنے قلم سے لگاتے ہیں؟ نہیں ان میں سے کچھ بھی نہیں ہوا ہے۔ ترقی پسندوں کی ایک چھوٹی سی جماعت، ہزار ہا موانع اور سیکڑوں دشواریوں کے باوجود آزادی، مساوات، امن، انصاف اور بین الاقوامی سمجھوتہ کا نعرہ بلند کر رہی ہے محنت کشوں، نیگروؤں، فن کاروں کے حقوق کے لئے آواز اٹھا رہی ہے۔

ان کا سلسلہ ان جمہوری روایات سے مل جاتا ہے جن کے صدائے بازگشت امریکہ کے اعلان آزادی، غلامی کے استیصال اور نیگرو قوم کو سفید فام امریکیوں کے حقوق دلانے والی تحریکوں میں سنائی دی تھی۔ لیکن آہستہ آہستہ امریکہ میں ساری دنیا کی دولت سمٹ کر پہنچ رہی ہے، سرمایہ دار مختلف جنگوں اور پست حال ملکوں کے ذریعے اپنے منافع میں اضافہ کر رہے ہیں، انہیں اس بات کا یقین ہے کہ وہ دنیا کے سبھی ملکوں کے لیڈر چاہے وہ مانیں یا نہ مانیں انہیں اس کی فکر ہے کہ کسی قیمت پر ان کا نظام برقرار ہے۔ ایسی حالت میں ترقی پسندوں کی آواز کو پوری طاقت سے کچلنا ان کے لئے ضروری ہوگیا ہے۔ پھر بھی ہاورڈ فاسٹ وی، کے، جروم، سلتن، نگل، پال رابسن، فنکل اسٹین، ہاورڈ سل تیم لوئی ہیرپ، مار گولڈ، ایمسن، لائڈ براؤن اور ان کے ساتھی ہر تہذیبی محاذ پر وہ سچائیاں پیش کرتے ہیں جن سے ہر جگہ کے ترقی پسند واقف ہیں۔ ان کے خلاف حکومت، حاکم طبقہ اور اس کے حلیف ہیں۔ تاریخ کے تقاضے، امن کی خواہش، دبے ہوئے طبقوں اور گروہوں میں بیداری کے جذبات ان کے ساتھ ہیں۔ اس لئے یقین ہے کہ گو اس وقت خود امریکہ میں ان کی آواز بہت اونچی نہیں ہے لیکن جاندار ہے اور وہ وقت زیادہ دور نہیں جب وہ سنی جائے گی۔ [1]

۱۹۵۳ء

---

[1] ایک جلسہ میں پڑھا گیا۔

ہند آریائی، مسلمانوں کی آمد سے پہلے

ہندوستان میں آریائی زبان کی تاریخ کے متعلق اکثر یہ خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ آج تک ہندوستان کی اتنی مربوط اور مسلسل تاریخ کسی دوسرے ملک میں نہیں ملتی اور ہر دور میں اس کے ارتقا کی نشان دہی واضح مثالوں سے کی جاسکتی ہے، اس میں شک نہیں کہ یہ خیال بہت کچھ حقیقت پر مبنی ہے۔ غیر ملکی مستشرقین، علمائے لسانیات اور ہندوستان کے قدیم ماہرین السنہ آریائی کے مختلف ادوار پر اتنا مواد دیکجا کر دیا ہے کہ متنازعہ اور مختلف فیہ نتائج کے باوجود اس پر تاریخ زبان کی ایک مضبوط عمارت کھڑی کی جاسکتی ہے تاہم یہ بھی ایک غور طلب حقیقت ہے کہ ابھی تک نہ صرف ہند یوروپی اور ہند ایرانی کی صحیح اور مربوط تاریخ ہمارے سامنے نہیں آئی ہے بلکہ خود ہند آریائی کے متعلق بعض حقائق کا انکشاف نہیں ہوا ہے اور اس کے کئی گوشے ابھی تک تاریکی میں ہیں۔ ہندوستان میں ہند آریائی کے ارتقا کی داستان اس وقت تک مکمل نہیں ہوسکتی جب تک کہ آریوں کے ابتدائی وطن، مختلف خطہ ہائے زمین پر ان کے داخلے، دوسری نسلوں اور قوموں سے ان کے تعلقات کی نوعیت اور ان کی سیر وسفر کی زمانی اور مکانی صورت حال کا صحیح علم نہ ہوجائے۔ جہاں تک ہند آریائی کے ارتقائے مابعد کا تعلق ہے ان باتوں کا علم بھی ضروری ہے کہ جس وقت آریہ ہندستان میں آئے اس وقت ان کی زبان یا بولیاں ارتقاء کی کس منزل پر تھیں۔ ہندوستان میں کون کون سی قومیں آباد تھیں اور کون سی زبانیں بولی جاتی تھیں، آریہ جب تقریباً سارے شمالی ہندی میں پھیل گئے تو اس علاقے کے بسنے والوں کے ساتھ انہوں نے کیا سلوک کیا اور کس حد تک

ان میں تہذیبی اور لسانی اختلاط ہوا۔ مستند سے مستند محققوں کی تصانیف کا مطالعہ کرنے کے بعد بھی سارے نقوش واضح نہیں ہوتے۔ یہ ضرور ہے کہ جتنا وقت گزرتا جاتا ہے ابتدا کی بعض قیاس آرائیاں یا تو غلط ثابت ہو رہی ہیں یا یقین کی شکل اختیار کرتی جارہی ہیں اور تاریخ کی واقفیت کے ساتھ زبان کی واقفیت کا دائرہ بھی وسیع ہوتا جارہا ہے۔ علم الآثار، علم الاقوام، بشریات، عمرانیات اور دوسرے سماجی اور طبعی علوم کی مدد سے مختلف علاقوں کی زبان اور زندگی کے متعلق معلومات میں اضافہ ہوتا جارہا ہے۔ اس لئے ہند آریائی کا تاریخی اور توضیحی مطالعہ کسی قدر آسان ہو گیا ہے۔ پھر بھی ایک عام مطالعہ کرنے والے کو چند بنیادی باتوں پر نظر رکھنا ضروری ہے۔

ہند آریائی کے مطالعے کے لئے ایک طرف یاسک، پانِنی، پاتن جلی، ہیم چندر اور دوسرے قدیم ہندوستانی علماء کے خیالات اور نتائج سے واقفیت ضروری ہے۔ دوسری طرف اس سلسلۂ تحقیق کا علم ناگزیر ہے جس کی ابتدا سر ولیم جونس کے ان خیالات سے ہوئی تھی جو اس نے سنسکرت گاتھک، یونانی، لاطینی، کلٹک اور قدیم ایرانی کے باہمی تعلق کے متعلق ۱۷۸۶ء میں ظاہر کئے تھے اور جس سے یورپ میں علم اللسان اور تقابلی لسانیات کا آغاز ہوا اور تھوڑے ہی دنوں کے اندر اسے ایک آزاد علم کی حیثیت حاصل ہوگئی۔ زبان کی ساخت کا مطالعہ ممکن ہے کسی ملک کی تاریخ جغرافیہ اور عام تہذیبی حالات کے جانے بغیر کسی حد تک ہو بھی جائے لیکن اس کی سماجی حیثیت، ارتقاء اور اہمیت کا اندازہ دوسرے سماجی علوم کی مدد کے بغیر بالکل ناممکن ہے، اسی وجہ سے ہند آریائی کے ہندوستان میں پھیلنے، دوسری زبانوں سے متاثر ہونے یا انہیں متاثر کرنے، مختلف گروہوں میں تقسیم ہونے اور تاریخی تقاضوں کے ساتھ ساتھ خود کو بدلتے ہوئے حالات سے ہم آہنگ بنانے کے لئے نئے سانچوں میں ڈھلنے کی کہانی چند تاریخی حقائق کو سمجھے بغیر نہیں بیان کی جاسکتی۔

(۱)

ہندوستان میں آریہ قوم کے داخلے سے پہلے کون سی قومیں آباد تھیں اور ان کا لسانی ورثہ کیا تھا، اس کا تذکرہ صرف چند محققوں اور مورخوں کے یہاں ملتا ہے جن کو پیش نظر رکھ کر

ڈاکٹر سنیتی کمار چٹر جی نے ان انسانی گروہوں کا تذکرہ کسی قدر محتاط انداز میں کیا ہے۔ جو پانچ چھ ہزار سال قبل مسیح ہی سے ہندوستان میں وارد ہو گئے تھے۔ یہ معلومات بھی قطعی اور آخری نہیں ہیں۔ اس لئے ہندوستان کی لسانی تاریخ کے سلسلے میں انہیں یقینی طور سے استعمال نہیں کیا جاسکتا۔ تاہم ان سے واقفیت ہند آریائی کی تاریخ کے سمجھنے میں مفید ہوگی۔

اگر چہ ہندوستان میں انسانی جسم کے بہت قدیم ڈھانچے دستیاب ہوتے ہیں لیکن یہ یقین سے نہیں کہا جاسکتا ہے کہ یہاں انسان پیدا ہوئے ہیں یا نہیں، قیاس یہی ہے کہ یہاں نوع انسانی کے ابتدائی نمونے باہر ہی سے آئے چنانچہ سب سے پہلے آنے والے، جن کے بعض آثار اب بھی دستیاب ہو جاتے ہیں حبشی نسل کے وہ لوگ تھے جو غالباً افریقہ سے سمندر کے کنارے کنارے چل کر ہندوستان پہنچے۔ انہیں ڈاکٹر سینتی کمار چٹر جی نے نیگریٹو Negrito کے نام سے موسوم کیا۔ ان لوگوں کو زراعت یا گلہ بانی کا علم نہیں تھا بلکہ یہ ابتدائی حجری عہد کی تہذیب کے علمبردار تھے۔ ان نو واردوں کے گروہ جنوبی ہند میں پھیل گئے اور پھر شمالی مشرقی ہند سے ہوتے ہوئے برما چلے گئے۔ وہاں سے نکل کر انڈمان کے جزیروں میں بس گئے۔ ان کے آثار ملایا اور سماترا کے بعض جزیروں اور فلپائن کے مجمع الجزائر میں اب بھی ملتے ہیں۔ جنوبی بلوچستان، دکن اور بتی برمی علاقوں میں بسنے والے قبائل میں ان کی نشانیاں اور خصوصیات موجود ہیں حالانکہ اکثر و بیشتر ان کی تہذیبی علامتیں بعد کے انسانی گروہوں میں جذب ہوگئی ہیں۔ لسانی حیثیت سے ان کا وجود صرف انڈمان کے جزیروں میں رہ گیا ہے جہاں ان میں دوسری نسلوں کی آمیزش کم سے کم ہوئی ہے ہندوستان کے لسانی خزانے میں ان کے چند کھوٹے اور مشکوک سکوں کے سوا اور کچھ باقی نہیں رہ گیا ہے۔

دوسری قوم کے لوگ جن کے ہندوستان میں آنے کا سراغ ملتا ہے۔ بحیرۂ روم کی طرف سے آئے۔ انہیں پروٹو اسٹرلائڈ Protoaustraloid یا اسٹرک Austric کہا جاتا ہے۔ ہندوستان میں بس جانے کے بعد ان کی شاخیں اپنی زبان لئے ہوئے ملایا، انڈونیشیا، ملیشیا اور بعض دوسرے جنوبی مغربی خطوں میں پہنچیں۔ ان میں بعض منگولی، نیگرو اور قفقازی قبائل کی آمیزش ہوتی گئی۔ کچھ گروہ ہند چین کی طرف جا کر مان کھمیر اور کمبوڈی

قبائل میں تبدیل ہو گئے، کچھ نکوبار گئے اور وہاں نکوباری کہلائے۔ اسٹریلیا کے بعض نیم وحشی گروہ اور سیلون کے ودا بھی اسی گروہ سے تعلق رکھتے ہیں، بعض علماء کا خیال ہے کہ آسام کے بعض قبائل اسی گروہ سے تعلق رکھتے ہیں اور قدیم کھاسی قبیلے ان کے مورث اعلیٰ تھے لیکن یہ بھی ہوسکتا ہے کہ کھاسی منگولی نسل کے ہوں اور انہوں نے ہندوستان کے اس علاقے میں پہنچ کر آسٹرک زبان اختیار کرلی ہو۔ موجودہ ہندوستان میں نسلی اختلاط کے باوجود آسٹرک نسل اور زبان کی نمائندگی کول یا منڈا نسل کے لوگوں سے ہوتی ہے جن میں سنتھالی، ہو، منڈا، کوروا، بھومیج اور گر کو وغیرہ شامل ہیں جنہوں نے اپنی بولیوں کی قدیم لسانی خصوصیات برقرار رکھی ہیں۔ انہوں نے پہلے تہذیبی ارتقاء کی جو منزلیں بھی طے کی ہوں، ہندوستان میں آکر ان کو تانبے اور لوہے کا استعمال معلوم ہوا اور زراعت کے ابتدائی طریقے اختیار کر کے انہوں نے پہاڑی ڈھلوانوں پر دھان کی کاشت کی۔ غالباً انہوں نے نہ تو جانور پالے اور نہ دودھ استعمال کیا۔ بیس کے عدد کو چیزوں کے گننے کے لئے استعمال کرنے اور چاند کے گھٹنے بڑھنے سے دنوں کا حساب کرنے کا رواج بھی انہیں کے زمانے سے ملتا ہے۔

آسٹرک قبیلے شمالی اور وسطی ہندوستان میں آباد ہو گئے اور غالباً آریوں کے آنے سے قبل وہ دراوڑوں کے ساتھ مل کر ترقی کرتے رہے۔ ان کے کئی مذہبی عقائد مثلاً تناسخ وغیرہ بعد میں ہندو مذہبی افکار کا جزو بن گئے، ان کے بہت سے الفاظ دراوڑی اور آریائی بولیوں میں شامل ہو گئے۔ خود گنگا ندی کا نام انہیں کا دیا ہوا ہے۔ یہ لفظ کھیا نگ، کیا نگ، کھانگ کھونگ اور بعض دوسری ملتی جلتی شکلوں میں متعدد ہند چینی، سیامی اور انامی بولیوں میں ملتا ہے جس کے معنی ہیں ندی یا پانی، لسانی تغیرات کے ماتحت یہ گنگ بنا اور پھر گنگا۔

آسٹرک قبائل کے ہندوستان میں آنے کا صحیح زمانہ نہیں بتایا جاسکتا لیکن اسے پانچ ہزار سال قبل مسیح سے پیچھے بھی نہیں رکھا جاسکتا کیونکہ دراوڑ نسل کے لوگ ان کے بعد ہندستان میں داخل ہوئے اور ان کی آمد کا زمانہ بھی تقریباً یہی ہے۔ بعض علماء نے یہ خیال بھی ظاہر کیا ہے کہ آسٹرک اور دراوڑ تقریباً ایک ہی زمانے میں آئے۔ فرق صرف یہ ہے کہ

آسٹرک ہند چین سے اور دراوڑ بحیرہ روم کی طرف سے آئے۔ ماضی قریب میں ہنگری کے ایک ماہر لسانیات ہیوسی ویماس نے آسٹرک بولیوں کے متعلق یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ ان کا تعلق یورانی خاندان کی زبانوں سے ہے لیکن ابھی دوسرے علماء نے اسے تسلیم نہیں کیا ہے حالانکہ اس امکان کا انکار نہیں کیا جاتا کہ کول یا منڈا کی تشکیل پر یورانی زبان کا اثر پڑا ہو۔ بہر حال یہ لسانی خاندان ہندوستان میں ایک ایسی شکل میں پایا جاتا ہے جس کی ایک انفرادی حیثیت ہے۔ اب اس خاندان کی زبانوں کے بولنے والے آہستہ آہستہ کم ہوتے جارہے ہیں کیونکہ وہ جن بڑے لسانی خطوں میں آباد ہیں وہاں کی ترقی یافتہ زبانیں حاصل کرتے جارہے ہیں اور خود ان کی بولیوں کا دائرہ محدود ہوتا جارہا ہے۔ آسام، بنگال، بہار، مدھیہ پردیش اور اڑیسہ کے بعض حصوں میں وہ پائے جاتے ہیں جو آسٹرک گروہ کی بولیاں آج بھی بولتے ہیں۔

ہندوستان میں آنے والوں کا تیسرا بڑا گروہ وہ ہے جنہیں دراوڑ کہا جاتا ہے۔ اس نسل کے لوگ بھی بحیرہ روم ہی کی طرف سے آئے اور ابتدأوادی سندھ میں بسے، پھر آہستہ آہستہ ملک کے دوسرے اور خاص کر شمالی حصوں میں پھیل گئے۔ دراوڑ تہذیب کے جو نشانات ہڑپا (مغربی جنوبی پنجاب) اور موہن جو دارڈ (سندھ) میں پائے جاتے ہیں، ان سے اگر کچھ معمے حل ہوئے ہیں تو کچھ الجھ بھی گئے ہیں تاہم اب یہ بات یقین کی حد تک تسلیم کرلی گئی ہے کہ آریوں کے ہندوستان میں آنے سے پہلے بھی یہاں ایک تہذیب کا نشوونما ہوا تھا جو ایک ترقی یافتہ زبان کے بغیر ناممکن تھا۔ کھدائی میں جو کتبے اور تحریریں ملی ہیں وہ ابھی تک پڑھی نہیں جاسکی ہیں لیکن یہ عام خیال ہے کہ ان کا تعلق قدیم دراوڑ تہذیب سے ہے اور بہت ممکن ہے کہ اس کا رشتہ سمیری اور بابلی تہذیب سے بھی ہو۔

لسانی نقطہ نظر سے دراوڑ تہذیب کا مطالعہ اس لئے بہت اہم ہے کہ اس وقت بھی ہندوستان کی تقریباً ایک تہائی آبادی دراوڑ زبان کی مختلف شکلیں استعمال کررہی ہے۔ تقریباً سارا جنوبی ہند، شمالی سیلون اور بلوچستان کا ایک علاقہ (جہاں براہوئی زبان رائج ہے) اسی زبان کے زیر نگیں ہیں اور اس کی کم سے کم چار زبانیں تامل، تلگو، کنڑ اور ملیالم ہندوستان کی قومی زبانوں میں شامل ہیں۔ غیر آریائی زبانوں کا یہ سب سے بڑا خاندان لسانی اور ادبی

حیثیت سے ملک کی مشترکہ قومی تہذیب کا ایک عظیم الشان ورثہ ہے سنسکرت سے متاثر ہونے کے باوجود ساخت کے اعتبار سے دراوڑ زبانیں آریائی زبانوں سے اس قدر مختلف ہیں کہ دونوں کا الگ الگ زندہ رہنا اور ترقی کرنا لازمی ہے۔ دراوڑ جڑنے والی یا اتصالی ہے تو آریائی، اشتقاقی، اس لئے ہندوستان کے لسانی ورثہ کا مطالعہ کرنے والے اسے کسی حالت میں بھی نظرانداز نہیں کر سکتے۔ ہندوستان کی ایک مشترکہ سرکاری یا قومی زبان بنانے کا مسئلہ، دراوڑ زبانوں کی موجودگی، قدامت اور ترقی پذیر ادبی سرمایہ کی وجہ سے اور زیادہ مشکل ہو گیا۔ اگرچہ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ خود دراوڑ کی مختلف بولیوں میں اتنا فرق ہے کہ ایک علاقے کے لوگ دوسرے علاقے کی بولی بغیر سیکھے ہوئے سمجھ نہیں سکتے۔ ان کا نشو ونما بھی یکساں طور پر نہیں ہوا ہے، جتنی ترقی تامل کی ہوئی ہے اتنی دوسری دراوڑ زبانوں کی نہین ہو سکی اور وہی سب سے کم سنسکرت سے بھی متاثر ہوئی۔ ہندوستان کے لسانی علاقوں سے معمولی واقفیت رکھنے والا بھی اتنی بات جانتا ہے کہ تاریخ کے زمانۂ معلوم سے دراوڑ زبانیں جنوبی ہند میں محدود ہیں۔ آریائی زبان کے قدیم قواعد نویسوں نے ان کا ذکر نہیں کیا ہے اس لئے ہندوستان میں لسانیاتی ارتقا کا مطالعہ کرنے والوں کو ان سوالوں کا تسکین بخش جواب نہیں ملتا کہ جب دراوڑ ہندوستان میں آئے تو آسٹرک زبان بولنے والوں سے ان کا اختلاط کس طرح ہوا؟ دراوڑ صرف شمالی ہند میں آباد ہوئے یا پورے ملک میں؟ ان کی زبان ایک ہی تھی یا ان کے مختلف قبائل مختلف زبانیں بولتے تھے؟ جب آریہ ہندوستان میں آئے تو کس طرح ساری دراوڑ قوم وندھیاچل کے اس پار چلی گئی؟ کیا اس وقت شمالی ہند میں آسٹرک اور دراوڑ زبانوں کے علاوہ کوئی اور زبان بھی بولی جاتی تھی؟ ہمیں بس اتنا ہی معلوم ہے کہ آریوں کے آنے کے تھوڑے ہی دنوں بعد جنوبی ہند میں تامل (مدراس) تلگو (آندھرا) کنڑ (میسور) اور ملیالم (کیرالا) مختلف علاقوں میں پھیل گئیں اور مختلف اوقات میں مختلف آریائی اثرات قبول کرتی رہیں۔ یہاں اس بحث کی ضرورت نہیں کہ آریوں نے دراوڑی مذہبی عقائد، تہذیب اور افکار سے کیا لیا اور انہیں کیا دیا۔

جہاں تک زبان کا تعلق ہے یہ ایک واضح حقیقت ہے کہ سنسکرت نے دراوڑ زبان پر

زبردست اثر ڈالا اور سنسکرت میں بھی کچھ دراوڑ الفاظ شامل ہو گئے۔

اس دوران میں ہندوستان کی شمالی مشرقی سرحد سے کچھ تبتی چینی اور منگولی قبائل بھی آئے لیکن نہ تو وہ ملک کے دوسرے حصوں میں پھیل سکے اور نہ ان کی زبانوں نے یہاں کے لسانی سرمایہ میں اضافہ کیا کیوں کہ ان کا دائرۂ عمل نہ صرف اس وقت محدود تھا بلکہ اب تک محدود ہے۔

(۲)

آریہ قوم کے ہندوستان میں داخل ہونے کے بعد سے تاریخ عالم میں ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اگرچہ اس دور کی تاریخ کے بہت سے گوشے اس وقت تک تاریکی یا نیم تاریکی میں ہیں لیکن جو معلومات حاصل ہوگئی ہیں ان کی روشنی میں بہت سے اہم نتائج نکالے جاسکتے ہیں۔ یہ باتیں بحث طلب ہیں کہ آریہ اصلاً کہاں پیدا ہوئے اور کب کب ان کے گروہ اپنی اصل سے جدا ہو کر یورپ اور ایشیا کے مختلف حصوں میں آباد ہوئے لیکن اب یہ بات یقینی طور پر تسلیم کرلی گئی ہے کہ یہ لوگ وسط ایشیا سے چل کر ایران کے مختلف حصوں میں آباد ہو گئے اور وہیں سے ان کے مختلف گروہ تقریباً پندرہ سو سال قبل مسیح سے ہندوستان میں آنا شروع ہو گئے۔ ان کے ہندوستان آنے سے پہلے کی تاریخ بھی لسانی مطالعہ کے لئے بہت ضروری ہے لیکن اس کا ذکر مختصراً ہی کیا جاسکتا ہے۔

آریوں کا اصل وطن ایشیا اور یورپ کا وہ مشترک خطہ قرار دیا جاتا ہے جو یورال اور بحیرہ کیسپین سے وادی ڈینوب تک پھیلا ہوا ہے۔ یہیں ان کے قافلے اپنی زبانوں کے ساتھ جنوبی یورپ اور ایران کی طرف گئے۔ ایران میں وہ کتنے دنوں تک رہے اس کے متعلق یقینی معلومات نہیں۔ منتشر ہونے سے پہلے ان کی زبان جسے محض آریائی بھی کہہ سکتے ہیں، جدید لسانی اصطلاح میں ہند یورپی (انڈو یورپین) کہی جاتی ہے اور اس کے اسی نام کے تحت وہ سارے لسانی گروہ رکھے جاتے ہیں جو اسی سے وجود میں آئے۔ ماہرین لسانیات نے اس سے بھی پہلے کی لسانی شکل کو ماقبل ہند یوروپی (پروٹو انڈو یورپین) کہا ہے، جو مفروضہ زیادہ اور حقیقت کم ہے۔ بہر حال اس ہند یوروپی کی وہ شاخ جو ایران میں

سرسبز ہوئی ہند ایرانی کے نام سے موسوم ہوئی۔ علماء کا خیال ہے کہ اس وقت ایران میں اس کی کوئی شکل نہ تھی بلکہ آریوں کے مختلف گروہ ملتی جلتی مختلف زبانیں بولتے تھے۔ غالباً ان کی تہذیبی زندگی بھی ایک سطح پر نہیں تھی لیکن بڑی حد تک وہ ایک مکمل اور ترقی یافتہ زبان بنانے مین کامیاب ہو چکے تھے اور خانہ بدوشی کی زندگی سے گذر کر زراعتی اور اقامتی زندگی کے دائرے میں داخل ہو چکے تھے۔ وہ خوبصورت، ذہین اور مہم جو تھے اور جدھر بڑھتے تھے کامیاب ہوتے تھے۔ تقریباً پندرہ سو سال قبل مسیح ان کے بعض گروہ شمال مغرب کی طرف سے ہندوستان میں داخل ہوئے اور پھر کئی سو سال تک ان کے قبائل آتے رہے یہ سارے قبائل ہند ایرانی بولتے ہوئے آئے اور لسانی ارتقاء کی اس منزل میں داخل ہو گئے جسے ہند آریائی کہتے ہیں۔ اس کے بعد کی سب سے اہم حقیقت یہ ہے کہ ہند ایرانی کی ایرانی شاخ کا ارتقاء ایک ڈھنگ سے ہونا شروع ہوا اور ہندوستانی کی شاخ کا دوسرے ڈھنگ سے۔ اسی دوسری شاخ کے ارتقا کی داستان ہندوستان میں زبانوں کی مسلسل تاریخ پیش کرتی ہے بعض علماء نے اس ہندوستانی شاخ میں پشاچی کو بھی شامل کر لیا ہے، جس کی مختلف شاخیں کشمیر میں پائی جاتی ہیں اور جسے بعد میں ہندوستانی علماء نے پراکرتوں میں شمار کیا ہے۔ بعض ماہرین نے اس کا نام دردی یا دردائی بھی لکھا ہے۔

ہند آریائی کی ابتدائی شکل کا تقابلی مطالعہ کرنے والا ایران کی ابتدائی زبانوں کا مطالعہ کرنے پر مجبور ہوگا کیوں کہ ان کی باہمی مشابہت بہت سے الفاظ کی اصل ہی کے سمجھنے میں معین نہ ہوگی بلکہ ان کے ایک ہی اصل کی شاخیں ہونے کی توثیق کرے گی۔ اوستا اور رگ وید کی زبانیں ایک دوسرے سے اتنی مماثل ہیں کہ لسانی نقطۂ نظر سے ان کے ایک ہونے کے متعلق کوئی شک نہیں رہ جاتا، اگر چہ تاریخی تفاوتوں میں سے ان کے ارتقا کی شکلیں بعد میں بالکل بدل گئیں یہاں تک کہ اب صرف ماہرین زبان ان کے مشترک ماخذ کا علم رکھتے ہیں۔ زرتشی اوستا کا پہلوی میں تبدیل ہونا، پھر پہلوی یا فارسی قدیم کا مختلف علاقوں میں مختلف شکلیں اختیار کرنے کے بعد جدید فارسی میں تشکیل پانا، اسی طرح اپنی تاریخ رکھتا ہے جیسے ہندوستان میں ہند آریائی کا ویدک سنسکرت کی شکل اختیار کرنا، پھر

پراکرتوں کا پھیلنا اور جدید بھاشاؤں کو جنم دینا ایک لسانی تاریخ کا حامل ہے۔

(۳)

آریہ قوم کے لوگ کوہ ہندوکش کے سلسلوں کو عبور کر کے ہندوستان کے شمالی مغربی علاقوں میں داخل ہوئے جہاں انکا مقابلہ دراوڑ قوم سے ہوا جو اس وقت تہذیبی عروج کی منزلوں سے گزر چکے تھے۔ شہروں میں رہتے اور قلعوں کا استعمال جانتے تھے لیکن غالباً فن جنگ میں آریوں سے پیچھے تھے۔ اس لئے آویزشوں، جنگوں اور پرامن رابطوں کے بعد آنے والے پنجاب اور سندھ میں آباد ہو گئے۔

ان باتوں کا علم ہمیں رگ وید کے بعض حصوں سے ہوتا ہے جن کی تصنیف کا سلسلہ آریوں کے ہندوستان آنے سے پہلے شروع ہو چکا تھا اور جس کی تحریری ترتیب کا زمانہ تقریباً ایک ہزار سال قبل مسیح ہے۔ آریوں نے ہندوستان کے قدیم باشندوں (دراوڑ اور آسٹرک اقوام) کو داس اور دسیو کہا ہے، اپنی فتح اور ان کی شکست پر خوشی کا اظہار کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چند سو سال کے اندر پورے شمالی ہندوستان پر ان کا اقتدار پھیل گیا اور یا تو داس لوگ جنوبی ہند کی طرف چلے گئے یا تقریباً غلامی کی زندگی بسر کرنے لگے۔ اس درمیان میں اگرچہ آریہ دراوڑی تہذیب اور مذہب سے متاثر ہوئے تھے لیکن عملاً یہ ہوا کہ آریائی تہذیب اور زبان کے سوا شمالی ہند میں کوئی قابل ذکر عنصر باقی نہیں رہا۔ آریوں کے مختلف گروہ (یا گوتر) مختلف اوقات میں آئے، ان کی زبانیں ایک ہوتے ہوئے بھی بالکل یکساں نہ تھیں لیکن ہندوستان کے قیام کے دوران میں اس سے ایک ادبی نشو و نما ہوا جسے ویدک سنسکرت کہا گیا ہے اس کے علاوہ لوگ اس سے ملتی جلتی زبانیں بھی بولتے رہے، جن کے ارتقا کے متعلق یقین سے کچھ نہیں کہا جا سکتا کیونکہ جب دسویں صدی قبل مسیح میں لکھنے کا رواج ہوا اس وقت انہیں محفوظ نہیں کیا گیا۔ ان کا پتہ اس سے چلتا ہے کہ رگ وید کے بعد جب دوسرے وید مرتب کئے گئے، مذہبی رسوم کے متعلق رسائل تیار کئے گئے تو ان میں بہت سے ایسے الفاظ شامل ہو گئے جو رگ وید میں نہیں پائے جاتے تھے، اسی طرح بعد کی تحریروں میں ایسے الفاظ کی تعداد بڑھتی رہی یہاں تک کہ بعد کے خالص سنسکرت ڈراموں میں عام

لوگوں کی زبان سے بول چال کی زبانیں استعمال کرائی گئی ہیں۔ اس طرح یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ سنسکرت کے ساتھ ساتھ کچھ دوسری بولیاں بھی رائج تھیں۔ یہ آریائی زبان پچھم سے پورب کی جانب بڑھتی چلی گئی اور تاریخی تقاضوں کے مطابق ارتقا پذیر ہوتی اور بدلتی رہی۔

علمائے لسان نے آسانی کے لئے ہند آریائی کے ارتقا کو تین ادوار میں تقسیم کیا ہے اور ان کا مطالعہ عام طور سے انہیں کی روشنی میں کیا جاتا ہے۔ اگر چہ ہر زمانی تقسیم کی طرح اس میں بھی قطعیت تسلیم کرنا مشکل ہے کیونکہ لسانی ارتقا وقت لیتا ہے اور مسلسل عمل سے وجود میں آتا ہے۔ اس کو کسی مختصر وقفے میں محدود کرنا غلط ہوتا ہے۔ تاہم یہ بھی یاد رکھنا ضروری ہے کہ اس ارتقا کی رفتار یکساں اور متعین نہیں بلکہ تاریخی، جغرافیائی اور مختلف سماجی اثرات کے تابع ہوتی ہے چنانچہ ہند آریائی کے ارتقا کی مختلف منزلیں اس کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ عام طور سے یہ داستان پندرہ سو سال قبل مسیح سے شروع کی جاتی ہے اس کا سلسلہ آج تک جاری ہے۔

۱۔ قدیم ہند آریائی ۱۵۰۰ قبل مسیح سے ۶۰۰ قبل مسیح تک۔

۲۔ وسطی ہند آریائی ۶۰۰ قبل مسیح سے ۱۰۰۰ء تک

۳۔ جدید ہند آریائی ۱۰۰۰ء سے حال تک

اس میں اتنی ترمیم کی جاسکتی ہے کہ وسطی اور جدید آریائی کے درمیان ۸۰۰ء سے ۱۴۰۰ء تک تقریباً ۶۰۰ سو سال کا ادوار قائم کیا جائے جسے اپ بھرنشوں کا دور کہا جائے۔ اس طرح ہند آریائی کے ارتقا کی تاریخ تین کے بجائے چار ادوار میں بھی تقسیم کی جاسکتی ہے۔ یہ کس حد تک مناسب ہے اس کا تذکرہ آگے کے صفحات میں آئے گا۔

(۴)

جیسا کہ بیان ہوا، قدیم ہند آریائی سے سنسکرت کی وہ مختلف شکلیں مراد ہیں جن کا ارتقا آریوں کے ہندوستان میں آنے کے بعد ہوا۔ یہ بات کسی قدر یقین کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ جب آریہ شمالی ہندوستان کے اچھے خاصے وسیع علاقے میں پھیل گئے اس

وقت ان کی زبان کا معیار یکساں نہیں تھا ان کے سبھی گروہ آریائی زبان بولتے تھے لیکن اس کے اندر سے جس ادبی اور تہذیبی زبان کا ارتقا ہوا اسی کو ویدک سنسکرت کہا گیا ہے۔ یہ زبان اپنی نکھری ہوئی مہذب سنواری ہوئی (کیونکہ خود لفظ سنسکرت کے مفہوم میں یہ ساری خصوصیات پوشیدہ ہیں) شکل میں تمام بولنے والوں کی زبان نہیں تھی اگرچہ ان بولیوں اور زبانوں سے زیادہ دور نہیں تھی جن کی وہ ترقی یافتہ شکل کہی جا سکتی ہے غالباً اس نے ابتدائی ترقی کی منزلیں پنجاب اور اس کے ملحقہ علاقوں میں طے کی ہوں گی کیونکہ بعد میں آریوں نے اسی خطہ کی آریائی زبان کو سب سے زیادہ اعلیٰ، خالص اور مستند قرار دیا۔ یوں چند صدیوں کے اندر ہی اندر شمالی ہند میں تین خطوں کی زبانیں تین معیار کی تسلیم کی گئیں۔

(ا)۔ادیچیہ یا شمال اور شمالی مغربی (یعنی پنجاب اور اس سے ملحق علاقے)

(ب) مدھیہ دیشیہ یا وسطی (مشرقی پنجاب سے الٰہ آباد تک کا علاقہ)

(ج) پراچیہ یا مشرقی (مشرقی یو، پی اور بہار کے علاقے)

ادیچیہ سب سے زیادہ معیاری اور اعلیٰ تھی۔ مدھیہ دیشیہ اس سے کمتر معیاری اور پراچیہ بالکل گری ہوئی اور غیر معیاری۔ اس طرح یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ اس وقت بھی سارے شمالی ہندوستان میں کوئی معین اور مشترک واحد زبان موجود نہیں تھی، اگرچہ ساری آریائی زبانیں اپنے ماخذ میں ایک تھیں۔ ویدک سنسکرت کو اگر ہم کتابی یا علمی زبان قرار دیں تو اس کی ہم عصر دوسری بولیوں کو بول چال کی زبان کہہ سکتے ہیں۔ کتابی زبان جلد جلد نہیں بدلتی قواعد اور ضوابط میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ بول چال کی زبان بڑھتی اور پھیلتی جاتی ہے اسی وجہ سے اکثر علماء کا خیال ہے کہ جس عہد میں سنسکرت نے غیر معمولی اہمیت اختیار کی۔ اس وقت بھی بول چال کیلئے کچھ ملتی جلتی بولیاں استعمال ہوتی تھیں۔ ویدک سنسکرت مذہبی کتابوں میں محفوظ رہ گئی۔ بول چال کی زبانیں لکھی نہ جانے کی وجہ سے محفوظ نہ رہ سکیں ڈاکٹر سینتی کمار چٹرجی کا خیال ہے کہ جب ویدوں کی شاعرانہ اور بول چال کی عام زبانوں کا فرق زیادہ بڑھ گیا تو سنسکرت کی وہ شکل وجود میں آئی جو بول چال سے قریب تر تھی اور اسی کو ادبی کاموں کے لئے استعمال کیا جانے لگا اس کو ویدک سنسکرت سے متمائز کرنے کے لئے

کلاسکی سنسکرت یا صرف سنسکرت بھی کہا گیا ہے۔اس زبان کے قواعد اور ضوابط مشہور قواعد داں پانِنی نے غالباً پانچویں صدی قبل مسیح میں اس طرح مرتب کر دیے کہ ادبی سنسکرت پر اس وقت تک اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ڈاکٹر کاترے نے اپنی کتاب پراکرت لینگویجز میں لکھا ہے کہ ہمیں اس بات کا خیال ضرور رکھنا چاہئے کہ سنسکرت کی ترتیب اور تدوین قواعد دانوں نے کی۔ پانِنی اور پاتن جلی کے عہد تک سیکڑوں قواعد دانوں نے اسے بنایا اور سنوارا اور ان دونوں عالموں نے اپنی تصانیف اشٹ ادھیائے اور مہا بھاسیہ میں انھیں جکڑ دیا۔ یہ بھی یاد رکھنا ضروری ہے کہ سنسکرت قدیم آریائی کی ان بہت سی بولیوں ہی سے نکھر کر معیاری منزل تک پہنچی جو رِگ وید کے زمانے سے آریوں میں رائج تھیں۔

چونکہ ہمیں ہند آریائی کے اس پہلے دور میں صرف سنسکرت کے متعلق معلومات حاصل ہیں اس لئے عام لوگ خیال کرتے ہیں کہ اس وقت صرف سنسکرت ہی تھی، وہی عوام کی زبان بھی رہی ہوگی، یہ خیال درست نہیں۔اس میں شک نہیں کہ سنسکرت ایک زندہ زبان تھی، لیکن اس کے مذہبی تقدس، اعلیٰ معیار اور قواعدی سخت گیری نے اسے اوپری طبقے تک ہی محدود رکھا تھا۔خود سنسکرت کے اندر صوتی اور لسانی حیثیت سے جو ارتقا ہوا اس کا اندازہ صرف علماء کو ہے۔ عام لوگ تو صرف یہ دیکھتے ہیں کہ اپنی کلاسیکی منزل میں سنسکرت ہندوستان کے اکثر حصوں کے علاوہ افغانستان، وسطی ایشیا، تبت، چین، کمبوڈیا، سماترا، جاوا، بورینو وغیرہ کے بعض حصوں میں پھیل کر علمی زبان کا کام دینے لگی اور مسلمانوں کے ہندوستان میں آنے سے قبل بعض بدھ اور جین فرقوں کے علاوہ تمام لوگوں کیلئے مذہبی اور تہذیبی زبان کی حیثیت سے اعلیٰ ترین مقام پر فائز رہی۔گویا لسانی تاریخ کے نقطۂ نظر سے تو اس کا ارتقا صرف چھ سو قبل مسیح تک تسلیم کیا جاتا ہے لیکن تاریخی اعتبار سے اسے ابتدائی عیسوی صدیوں میں بھی زبردست عروج حاصل ہوا اور اس کے اعلیٰ ترین ادبی نمونے اس زمانے میں وجود میں آئے۔

سنسکرت کے لسانی اور صوتی ارتقا کیلئے سنسکرت زبان اور ادب کی تاریخوں کا مطالعہ کرنا چاہئے۔یہاں مختصراً اس حقیقت کو پیش نگاہ رکھنا چاہئے کہ آریوں کے ہندوستان

میں داخل ہونے کے بعد سے مسلمانوں کے داخلۂ ہند تک اس عظیم الشان زبان کو کئی منزلوں سے گزرنا پڑا۔ ڈاکٹر سدھیشور ورما نے اپنی مختصر کتاب ''آریائی زبانیں'' میں قدیم ہند آریائی کو پانچ منزلوں میں تقسیم کیا ہے تاکہ اس کا مطالعہ ارتقائی نقطۂ نظر سے کیا جاسکے۔

۱۔ ویدک منزل:- اس میں سنسکرت کا نشو و نما ہوتا ہے اور یہ ایک خاص جماعت یا پروہتوں کی زبان معلوم ہوتی ہے۔ ویدوں میں وہ الفاظ بہت کم ملتے ہیں جن سے اس وقت کی دوسری بولیوں کی صوتی خصوصیات کا اندازہ لگایا جاسکے۔

۲۔ عہد پانن کی منزل:- اس دور میں سنسکرت ہندوستان کے عالموں کی مشترکہ زبان بن گئی۔

۳۔ رزمیہ منزل:- اس منزل میں جس میں خاص کر مہا بھارت کی تصنیف ہوئی، عام لوگوں کی بول چال سے کثیر التعداد الفاظ سنسکرت میں شامل کئے گئے۔

۴۔ دینوی منزل:- اس منزل میں سنسکرت کو سرکاری زبان کی حیثیت حاصل ہو گئی۔ اور اس کا تعلق پروہت جماعت سے ٹوٹ گیا۔ خزانۂ الفاظ میں عام لوگوں کی بولیوں کے لفظ کثرت سے شامل ہو گئے۔

۵۔ ٹکسالی منزل:- اس منزل میں سنسکرت صرف و نحو میں قید ہو کر ایک مصنوعی زبان رہ گئی۔

مختلف علمائے لسان نے سنسکرت کی تاریخ کو مختلف ادوار میں تقسیم کیا ہے لیکن نتائج کے لحاظ سے بھی اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ بول چال کی زبانوں کا دباؤ آہستہ آہستہ سنسکرت پر بڑھتا گیا اور اگرچہ اُدیچیہ نے قدیم خصوصیات کو زیادہ سے زیادہ برقرار رکھا لیکن مشرقی اور وسطی علاقوں یعنی پراچیہ اور مدھیہ دیشیہ میں زمین لسانی انقلاب کے لئے تیار رہی۔ ڈاکٹر بھنڈارکر نے بھی قدیم ہند آریائی کو تین ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ ان کی تحقیق کے مطابق پہلے دور میں رِگ وید اور یجروید اور اتھروید کے قدیم ترین حصے رکھے جاسکتے ہیں۔ درمیانی عہد براہمنہ، یاسک کے لغت اور پانن کی اشٹ ادھیائے وغیرہ پر مشتمل ہے، تیسرا دور ادبی سنسکرت کا ہے جس میں مشہور رزمیہ (رامائن اور مہا بھارت) قدیم شعراء کا کلام، ناٹک

منظوم سمرتیاں، منوسمرتی اور کاتیاتن اور پاتن جلی کی شرحیں اور حواشی وغیرہ شامل ہیں۔

ڈاکٹر سینتی کمار چٹرجی نے کئی محققوں کی رایوں کا موازنہ کرنے کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ رگ وید تقریباً ایک ہزار سال قبل مسیح میں تحریر کیئے گئے۔ اگرچہ اس وقت اس کا قدیم نسخہ ایک ہزار سال سے زیادہ قدیم نہیں۔ رسم الخط کے فرق نے آوازوں کی صوتی خصوصیات اور تلفظ پر جو اثر ڈالا ہوگا وہ بھی نظر انداز کئے جانے کی چیز نہیں ہے۔ تاہم خود قدیم زبانوں میں جو فرق تھے وہ سنسکرت اور دوسری بولیوں کے فرق کی نشان دہی کرتے ہیں۔ مثلاً ادیچیہ کی خصوصیت یہ تھی کہ اس میں (ر) اور (ل) دونوں کیلئے صرف (ر) کی آواز استعمال ہوتی تھی۔ اس کے برعکس پراچیہ میں (ر) کی جگہ بھی (ل) ہی سے کام لیا جاتا تھا۔ یہ خصوصیت وسطی ہند آریائی اور جدید ہند آریائی کے ادوار میں بھی بڑی حد تک باقی رہی گئی اور ایسے فرق اتنے اہم قرار دیے گئے کہ مغربی ہندوستان کے آریہ، مشرقی ہندوستان کے آریوں کو ائسر (خبیث روح) اور ان کی زبان کو ''اشدھ'' (نادرست یا غلط) قرار دیتے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ مغرب و مشرق کے اس فرق کو وسطی علاقے نے کم کیا اور آہستہ آہستہ وہی علاقہ امتیازی حیثیت اختیار کر گیا۔

اس وقت تک کی بحث پر نظر رکھ کر ہم حسب ذیل نتائج نکال سکتے ہیں۔

ا۔ ہند یوروپی کا وہ گروہ جو ایران میں بس گیا، اس کی زبانوں کے مجموعے کو ہند ایرانی کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اسی ہند ایرانی کے بعض قبیلے تقریباً ڈیڑھ ہزار سال قبل مسیح سے ہندوستان میں آنے لگے، یہاں انہوں نے آسٹرک اور دراوڑ زبانوں کو دبا کر اور شمالی ہند سے ہٹا کر اپنی زبانیں رائج کیں جنہیں ہند آریائی کہا جاتا ہے۔ اسی کا پہلا دور قدیم ہند آریائی ہے۔

۲۔ قدیم ہند آریائی کی اہم ترین زبان سنسکرت ہے جو رگ وید سے شروع ہو کر مختلف منزلوں سے گزرتی ہے۔ چھ سو سال قبل مسیح تک کوئی دوسری زبان اس کی حریف نہ بن سکی۔

۳۔ سنسکرت کسی وقت عام لوگوں کی زبان نہیں رہی، اگرچہ دوسری بولیاں اس سے

متاثر ہوتی رہیں۔ خاص خاص طبقے سنسکرت کی ادبی شکل استعمال کرتے رہے، عوام ملی جلی زبانیں استعمال کرتے رہے۔

۴۔ مغربی آریہ ورت کی زبان، مشرقی اور وسطی کے مقابلے میں زیادہ صحیح فصیح اور اعلیٰ خیال کی جاتی تھی۔

۵۔ عوام کی بولی سے دور ہونے، قواعد میں بہت زیادہ جکڑی ہوئی ہونے کی وجہ سے عام لوگ سنسکرت سے دور ہوتے گئے۔ یہاں تک کہ آہستہ آہستہ دوسری فطری بولیاں اس کی حریف بنتی گئیں اور جیسے ہی گوتم بدھ اور مہابیر نے اپنے مذاہب کی اشاعت عوام میں شروع کی، ان دبی ہوئی بولیوں کو ابھرنے کا موقع مل گیا۔

۶۔ سنسکرت کی مختلف ارتقائی منزلوں کا مطالعہ رگ وید اور دوسرے ویدوں براہمنوں، سوتروں، سمرِتوں، اپنشدوں، شاستروں، قواعد اور لغت کی کتابوں کے علاوہ رامائن، مہابھارت اور ناٹکوں کی مدد سے کرنا چاہئے۔

یہ قدیم ہند آریائی کا ذکر تھا جس نے وسطی ہند آریائی کے لئے جگہ خالی کی۔ ڈاکٹر سینتی کمار چٹرجی اور ڈاکٹر کاترے نے اشارہ کیا ہے کہ وسطی ہند آریائی کی بعض خصوصیات نے سنسکرت کو بھی متاثر کرنا شروع کر دیا تھا اور یہ اثرات خاص طور سے پراچیہ اور کسی حد تک مدھیہ دیشیہ میں نمایاں تھے۔

(۵)

وسطی ہند آریائی تقریباً سولہ سو سال (۶۰۰ ق م تا ۱۰۰۰ء) پر محیط ہے اسے اکثر پراکرتوں کے دور سے موسوم کیا جاتا ہے کیونکہ اس میں مہذب، فصیح اور سنواری ہوئی سنسکرت کے مقابلے میں ان گھڑ، فطری اور عوامی بولیوں کا عروج ہوا۔ پراکرتیں بہت متنوع اور جغرافیائی حد بندی کے اعتبار سے ایک دوسرے میں گڈمڈ ہیں۔ بدقسمتی سے اس دور کے قواعد نویسوں میں یاسک، پانِنی اور پاتن جلی کے پایہ کے عالم نہیں پیدا ہوئے اس لئے تمام پراکرتوں کی واضح تصویر ہمارے سامنے نہیں آتی۔ حقیقت یہ ہے کہ پراکرتوں پر تاریخی اور توضیحی لسانیات کے نقطۂ نظر سے صرف بیسویں صدی میں کچھ کام ہوا ہے جس

سے اس کی وسعت اور تنوع کا اندازہ ہوتا ہے اس ضمن میں پشل (Pischel) وولنر Woolner گاگر Gheger بلاک Block چٹر جی اور کاترے کے تحقیقی کاموں کی بڑی اہمیت ہے۔

زمانی تعین کے لحاظ سے وسطی ہند آریائی کا دور گوتم بدھ اور مہابیر کے عہد سے شروع کیا جاتا ہے۔ کیونکہ ایک مشہور روایت کے مطابق جب گوتم بدھ نے اپنے خیالات کی تلقین مگدھ دیش کی اس بولی میں شروع کی جو وہاں کے عوام استعمال کرتے تھے تو ان کے دو عالم شاگردوں نے خواہش ظاہر کی اگر اجازت ہو تو یہ تعلیمات سنسکرت میں منتقل کردی جائیں لیکن گوتم بدھ نے انہیں سختی سے روک دیا اور کہا کہ عوام ان خیالات سے اسی زبان میں واقفیت حاصل کریں گے جو وہ بولتے ہیں۔ تاریخ لسانی میں اس سے اہم فیصلہ مشکل ہی سے کبھی کیا گیا ہوگا کچھ ایسا ہی جین مت کے بانی مہابیر نے بھی کیا۔ نتیجہ یہ ہوا مذہبی کاموں کے لئے بھی سنسکرت کی جگہ بول چال کی زبانیں استعمال کی جانے لگیں۔

شمالی ہندوستان کی اس وقت کی لسانی صورت حال ڈاکٹر چٹر جی نے (انڈو ایرین اینڈ ہندی ص ۶۳ دوسرا ایڈیشن ۱۹۶۰ کلکتہ) کچھ اس طرح پیش کی ہے۔

ا۔ ادیچیہ، مدھیہ دیشیہ اور پراچیہ میں ادیچیہ ویدک سنسکرت سے سب سے زیادہ قریب تھی اور پراچیہ بہت دور غالباً ایک دکشنیہ (دکنی) بھی تھی۔ غیر آریائی اثرات ان سب پر پڑ رہے تھے۔

۲۔ قدیم اور کم استعمال ہونے والی شاعری کی زبان چھاندس تھی جس کا مطالعہ برہمن کرتے تھے یہی قدیم ترین ادبی صنف تھی۔

۳۔ اس دوسری بولی کی بعد کی شکل وہ زبان تھی جس میں برہمن ویدوں کی شرح مذہبی اور فلسفیانہ رسائل تصنیف کرتے تھے اور جو زبان براہمنوں (مذہبی کتابوں) میں پائی جاتی ہے۔ یہ زبان ادیچیہ کی وہ شکل تھی جس میں مدھیہ دیشیہ اور پراچیہ کی آمیزش تھی۔

اس کا مطلب یہ ہے کہ کم سے کم مشرقی ہندوستان میں گوتم بدھ سے پہلے ہی بول چال کی زبانیں اچھی خاصی ترقی یافتہ شکل میں موجود تھیں جو سنسکرت سے بے نیاز تو نہیں

تھیں لیکن اپنے ارتقا میں آزاد تھیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو بدھ اور مہابیر نے ان کی مختلف شکلوں کو اظہار خیال کیلئے کافی نہ سمجھا ہوتا۔ بہر حال ہند آریائی کے ارتقا کی یہ دوسری منزل اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ یہ بول چال کی اس زبان کے تسلسل کی نشاندہی کرتی ہے جسے سنسکرت کے عالموں اور قواعد دانوں نے تقریباً نظر انداز کر دیا تھا۔ ہمارے لئے ان پراکرتوں کا مطالعہ اس لئے بہت زیادہ مفید اور ضروری ہے کہ اپنی جدید بھاشاؤں کی قواعدی ساخت کے سمجھنے میں ہمیں سنسکرت کے مقابلے میں ان سے زیادہ مدد مل سکتی ہے۔

پروفیسر کاترے نے (پراکرت لینگویجز ص ۱۰۔۹ بمبئی ۱۹۴۵ میں) پراکرتوں کی مختلف قسموں کا ذکر کرتے ہوئے ان کے مطالعے کے لئے حسب ذیل عنوانات قائم کئے ہیں۔

۱۔ مذہبی پراکرتیں۔ جن میں پالی، اردھ ماگدھی (جسے علما نے آرش بھی کہا ہے) جینیوں کی مذہبی تصانیف میں استعمال کی ہوئی مہاراشٹری اور شورسینی اور وہ اپ بھرنش شامل ہیں جن سے جین علما نے کام لیا ہے۔

۲۔ ادبی پراکرتیں۔ جن میں مہاراشٹری، شورشینی، ماگدھی، پشاچی اور اپ بھرنش کی مختلف قسمیں شامل ہیں۔

۳۔ ناٹکوں کی پراکرتیں۔ ان میں بھی مہاراشٹری، شورسینی اور ماگدھی اور اس کی قسمیں، قدیم اردھ ماگدھی جس سے اشوگھوش نے اپنے ناٹکوں میں کام لیا اور بعض چھوٹی پراکرتیں شامل ہیں۔

۴۔ قواعد دانوں کی پیش کی ہوئی پراکرتیں۔ جیسے مہاراشٹری، شورشینی ماگدھی، پشاچی، چولیکا پشاچی اور اپ بھرنش۔

۵۔ ہندوستان کے باہر کی پراکرتیں۔ جیسے ختنی جو کھروشٹی رسم الخط میں ملتی ہے اور وسط ایشیا کی بعض دوسری بولیاں۔

۶۔ کتبوں کی پراکرتیں۔ جو اشوک کے عہد سے ملنا شروع ہو جاتی ہیں۔ یہ زیادہ تر براہمی اور کھروشٹی رسم خط میں ہندوستان اور سیلون میں ملتی ہیں۔ انہیں میں تانبے کے

پتروں پر لکھی ہوئی تحریریں اور سکوں کے نقوش بھی شامل کر لینے چاہئیں۔
ے۔ عوامی سنسکرت صحیح، مستند اور اعلیٰ سنسکرت کی حدوں کے باہر بگڑی ہوئی سنسکرت جو بول چال کے لئے یا عام ادبی کاموں کے لئے کام میں لائی جاتی تھی۔

اس سے پراکرتوں کی مختلف قسموں اور ان کے وسیع علاقوں کا کچھ اندازہ ہوتا ہے اور یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ سنسکرت کے باہر زبانوں کی ایک اور دنیا آباد تھی، ان پراکرتوں کے علاقوں، آپس کے تعلقات اور ان کی ذیلی قسموں کے متعلق مشکل ہی ہے کہ کوئی دو عالم متفق نظر آئیں گے۔ قدیم قواعد دانوں مثلاً ہیم چند، مارکنڈے اور کرمدیشور وغیرہ نے پراکرت تصانیف کی کمیابی کی وجہ سے ان میں سے صرف مہاراشٹری، ماگدھی، شورسینی، پشاچی اور اب بھرنش کا ذکر کیا۔ پالی کے متعلق تفصیلی معلومات دور حاضر ہی میں یکجا ہوتی ہیں۔ کتبوں کی مدد سے قدیمی پراکرتوں کی لسانی خصوصیات کو سمجھنے کی کوشش بھی اسی عہد میں کی گئی ہے۔ آج بھی ایسے علماء ملتے ہیں جو پالی کو ماگدھی کی شاخ بتاتے ہیں۔ مہاراشٹری کو شورسینی کی ایک ترقی یافتہ شکل کہتے ہیں اور اردھ ماگدھی کو کبھی ماگدھی اور شورسینی سے کبھی ماگدھی اور سنسکرت سے مرکب بتاتے ہیں۔ قدیم قواعد نویسوں نے کیکئی، وراچڈی، ناگر اور اپ ناگر کو نظر انداز کیا ہے۔ موجودہ دور کے بعض ماہرین انہیں بھی پراکرتوں میں شمار کرتے ہیں۔ اس طرح وسطی دور کی ہند آریائی کا مطالعہ بہت پیچیدہ اور مشکل بن جاتا ہے۔ بہر حال مختصراً ان کے بعض پہلوؤں کا مطالعہ اس درمیانی دور کی لسانی صورتِ حال کے سمجھنے کے لئے ضروری ہے۔

پالی کے اصل معنی خط، لکیر یا حد بندی کے ہیں لیکن بعد میں بدھ مت کے ہین یان طبقے نے اپنی مقدس کتابیں جس عبارت میں لکھیں اس کا نام پالی پڑ گیا۔ یہ کوئی متعین، یکرنگ اور کٹی چھٹی زبان نہیں ہے بلکہ عہد وسطی کی کئی بولیوں کی آمیزش سے وجود میں آئی ہے۔ کتبوں اور بودھی کتابوں کے مطالعہ سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس زبان کا سلسلہ تیسری صدی قبل مسیح سے تقریباً گیارہویں صدی عیسوی تک رہا۔ پھر یہ محض ایک علمی زبان بن کر رہ گئی۔ اگر چہ اکثر علما نے اسے مشرقی علاقے مگدھ یا کوشل کی زبان کہا ہے لیکن اپنی ساخت کے اعتبار سے یہ مشرقی نہیں وسطی علاقے سے متعلق معلوم ہوتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ بدھ

کی تعلیمات تو مگدھ کی مقامی بولی میں دی گئیں لیکن سو دو سو سال گزر جانے کے بعد جب ان کے لکھنے کی نوبت آئی تو یہ تعلیمات مشرق کے بجائے وسطی علاقے کی بولی میں لکھی گئیں، جسے جلد ہی ادبی حیثیت حاصل ہوگئی۔ پالی کا تعلق ادبی سنسکرت سے برائے نام ہے بلکہ اس ابتدائی آریائی سے جوڑا جاسکتا ہے جس نے ویدک سنسکرت کو جنم دیا۔ اس کا علاقہ بھی دراصل مشرقی ہندوستان نہیں وسطی ہندوستان قرار دیا جانا چاہئے۔ دھمید اور جانکا اس کی اہم تصانیف ہیں۔

اشوک کے کتبے جس بولی میں پائے جاتے ہیں۔ آسانی کے لئے انہیں اشوکی پراکرت کہا گیا ہے۔ یہ کتبے ستونوں، چٹانوں اور غاروں کی دیواروں پر جگہ جگہ ملتے ہیں۔ ان میں سے اکثر کا زمانہ ۲۶۲ ق م سے ۲۵۰ ق م تک قرار دیا جاتا ہے۔ ان کتبوں میں بدھ کی تعلیمات کو عام کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ احکام دارالحکومت سے اودھ ماگدھی میں بھیجے جاتے تھے اور مختلف مقامات کی بولیوں کے لحاظ سے ان میں تھوڑی بہت ترمیم کرلی جاتی تھی۔ یہ کتبے زیادہ تر براہمی رسم خط میں ہیں صرف شہباز گڑھی اور مانسہرہ کے کتبے کھروشٹی میں ہیں۔ ان میں سے خاص خاص کتبے گرنار کالی، جوگڈا، سہسرام، بیراٹ، دہلی، الہ آباد وغیرہ میں ملتے ہیں۔ اشوکی پراکرتوں کے علاوہ کچھ کتبے اور بھی پائے جاتے ہیں جو بعد کے ہیں۔ ان سب کی زبانیں یکساں نہیں ہیں بلکہ مختلف علاقوں کے لحاظ سے ان کی شکلیں بدلی ہوئی ہیں انہیں بھی مخلوط قسم کی پراکرتیں کہا جاسکتا ہے۔

جین مت کے علماء نے جن پراکرتوں سے کام لیا ان میں سب سے اہم اردھ ماگدھی ہے۔ اس پراکرت کے متعلق بھی بڑے اختلافات ہیں۔ اردھ (ادھ آدھی) ماگدھی کے نام ہی سے اس کے علاقے کا اندازہ تو ہوجاتا ہے لیکن مذہبی اہمیت کی وجہ سے اس کا شمار بھی ان مقدس زبانوں میں کرنا چاہئے جو مذہب کے ساتھ مختلف علاقوں میں پہنچی ہیں۔ اس کا اصل علاقہ ماگدھی اور شورسینی کے درمیان کا ہے۔

وہ پراکرت جسے صرف مذہب کی وجہ سے اہمیت حاصل نہیں ہوئی مدھیہ پردیش کی شورسینی ہے جس کا صدر مقام متھرا تھا۔ اس کا علاقہ مشرقی پنجاب سے الہ آباد تک قرار دیا

جاتا ہے۔ کچھ علما نے اسے برج بھاشا کی قدیم شکل اور کچھ نے سنسکرت کی جانشین قرار دیا ہے۔ اپنی اہمیت کی وجہ سے یہ اردھ ماگدھی، ماگدھی اور مہاراشٹری کے علاقوں میں بھی سمجھی جاتی تھی۔ اسی علاقے میں چند صدیاں گزرنے کے بعد بولیوں کے اس نئے گروہ کا نشو ونما ہوا جس میں اردو اور ہندی بھی شامل ہیں۔ اسی کے بعد کے ارتقا کو گریرسن نے مغربی ہندی کا گروہ قرار دیا ہے۔ اردو ہندی کے نشو ونما کے سلسلہ میں اس کا مطالعہ سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ شورسینی کے کچھ نمونے سنسکرت ڈراموں میں ملتے ہیں جہاں عام کردار نثر کے لئے شورسینی اور گیت یا نظم کے لئے مہاراشٹری استعمال کرتے ہیں۔

ماگدھی مشرقی ہندوستان اور جنوبی بہار کی پراکرت تھی۔ بعض اوقات اسی کو پالی سمجھا گیا جو صحیح نہیں۔ اب اس کی جانشین آسامی، بنگالی اور اڑیا ہیں۔

مہاراشٹری پراکرت نے مہاراشٹر کے علاقے میں فروغ پایا۔ پراکرت کے قواعد نویسوں نے اس پراکرت کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ درحقیقت انہوں نے صرف اسی کی قواعد سے بحث کی ہے اور دوسری پراکرتوں کا صرف ضمناً ذکر کیا ہے۔ سنسکرت ڈراموں میں اس پراکرت کا استعمال کثرت سے ہوا ہے۔ من موہن گھوش کی تحقیقات کی بنا پر ڈاکٹر سینتی کمار چٹرجی نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ مہاراشٹر پراکرت کی الگ کوئی حیثیت نہیں بلکہ وہ شورسینی ہی کا ایک ترقی یافتہ روپ ہے جسے شورسینی پراکرت، اپ بھرنش کے درمیان میں جگہ دے سکتے ہیں۔

پشاچی پراکرت کا نشو ونما شمالی مغربی ہندوستان میں ہوا۔ بعض کشمیری بولیوں کا تعلق اسی پراکرت سے ہے۔ خالص اور مستند آریائی زبانیں بولنے والے اس زبان کو راکشسوں اور گوشت کھانے والے گرے ہوئے لوگوں کی زبان کہتے تھے۔ جیسا کہ اس کا نام (پشاچ، شیطان، گوشت خور) سے ظاہر ہے۔ اس پراکرت کی ابتدائی تصانیف ضائع ہو گئی ہیں۔ لیکن بعد کے حوالوں کے مطالعے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کا عروج ابتدائی کئی صدیوں میں ہوا۔

ان خاص خاص پراکرتوں کے علاوہ بعض کتابوں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مغربی

پنجاب میں کیکئی، سندھ میں وراچڈی اور گجرات اور راجستھان کے بعض حصوں میں ناگر پراکرت کا رواج تھا۔ ممکن ہے کہ بعد کی ارتقائی شکلیں ہوں اسی وجہ سے اس عہد کے قواعد داںوں نے ان کا ذکر نہ کیا ہو۔

(۶)

وسطی ہند آریائی کے سلسلے میں ایک اور پراکرت، اپ بھرنش کا ذکر ملتا ہے لیکن یہ بات بہت بحث طلب ہے کہ اسے ایک مخصوص اور منفرد پراکرت قرار دینا چاہئے یا پراکرتوں کی وہ حالت جن میں وہ بگڑ کر نئے لسانی سانچوں میں ڈھلنے کے لئے تیار ہو رہی تھیں۔ جس طرح سنسکرت قواعد کی سخت گیری نے اسے عوام سے دور کیا تھا اسی طرح وسطی دور کی پراکرتیں بھی صدیوں مذہبی اور ادبی کاموں کے لئے استعمال ہونے کی وجہ سے بول چال کی زبان سے دور ہو گئیں اور بول چال کی زبانیں دریا کے ایک تیز رو دھارے کی طرح ساحلوں کو توڑتی اور اپنے ساتھ خس و خاشاک لیتی بہتی رہیں۔ ادبی اور علمی زبانوں کے مقابلے میں وہ کم رتبہ سمجھی گئیں اسی وجہ سے قواعد نویسوں نے انہیں اپ بھرنش یعنی بگڑی ہوئی خراب اور گری پڑی زبانوں کے نام سے موسوم کیا۔ کچھ دن بعد ان بولیوں میں بھی سنت سادھو اپنے مذہبی جذبات کا اظہار کرنے لگے اور ان کا اثر پراکرتوں پر پڑنے لگا۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ اپ بھرنش بولیوں کی اس سیال حالت کا نام ہے جس سے گزر کر پراکرتوں سے جدید آریائی بھاشائیں وجود میں آئیں۔ علمی حیثیت سے اس کا واضح جواب نہیں ملتا کہ اپ بھرنش سارے ہندوستان میں ایک پراکرت کی حیثیت رکھتی تھی یا ہر علاقہ کی پراکرت بگڑ کر اپ بھرنش میں تبدیل ہو گئی تھی آخر الذکر شکل زیادہ قرین قیاس ہے کیوں کہ ہم برابر مہاراشٹری، اپ بھرنش، شورسینی اپ بھرنش، ماگدھی اپ بھرنش وغیرہ کی اصطلاحیں استعمال ہوتے دیکھتے ہیں۔

اپ بھرنش کی دو خصوصیات قابل لحاظ ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس دور میں سنسکرت کے شدھ الفاظ اپنے اصل تلفظ اور معنی کے ساتھ بول چال کی زبانوں میں داخل نہیں ہوتے تھے۔ لسانیات کی زبان میں، ہم اسے یوں کہیں گے کہ سنسکرت تت سم کے بجائے نیم تت سم تدبھو کا رواج تھا۔ دوسری خصوصیت یہ تھی کہ ایک ہی لفظ کے کئی کئی تدبھو ہوتے تھے یعنی

ایک اصل لفظ پر سنسکرت سے اپ بھرنش میں منتقل ہوتا تھا کہ کئی طرح بولا جاتا تھا یہی سبب ہے کہ سنسکرت کا ایک ہی لفظ مختلف زبانوں میں مختلف شکلوں میں ملتا ہے۔ اس طرح ہر پراکرت کی الگ الگ اپ بھرنش بن گئی۔ ان الگ الگ بولیوں کے تلفظ مختلف تھے۔ اور اس سے ہماری سمجھ میں یہ بات آسکتی ہے کہ ایک ایک پراکرت کے علاقے سے کئی کئی جدید زبانیں اور بولیاں کس طرح پیدا ہوگئیں۔ جو شخص اردو کے ارتقا کا مطالعہ کرنا چاہتا ہے اس کے لئے اپ بھرنشوں اور خاص کر شورسینی اپ بھرنش کا مطالعہ ناگزیر ہے کیونکہ مغربی ہند کی تمام بولیاں اسی کے مختلف روپ ہیں بلکہ یہ خیال بھی کچھ زیادہ غلط نہ ہوگا کہ جدید ہند آریائی کا دور شروع ہونے سے پہلے مشرقی پنجاب کا علاقہ بھی اسی اپ بھرنش کے زیر اثر رہا ہوگا ورنہ پنجابی اور کھڑی بولی کی گہری قواعدی مشابہت کی توجیہہ نہیں کی جاسکتی۔

گویا مسلمانوں کے ہندوستان میں آباد ہونے سے پہلے ہند آریائی کے ارتقا کے دو طویل دور گزر چکے تھے، قدیم ہند آریائی میں سنسکرت کو خصوصیت حاصل رہی ہے لیکن بول چال کی زبانیں بھی اس کے متوازی چلتی رہیں، وہ سنسکرت سے متاثر ہوتی رہیں لیکن اس میں ضم نہیں ہوئیں یہاں تک کہ انہیں بھی گوتم بدھ مہابیر جین کے زمانے میں علمی، فلسفیانہ اور ادبی زبانیں بننے کا موقع ملا۔ ان بولیوں کو پراکرت کہا گیا ہے تاکہ انہیں مہذب سنسکرت سے متمائز کیا جاسکے یہ پراکرتیں مختلف علاقوں میں اس طرح پھیلیں کہ آسام، بنگال، اڑیسہ اور بہار کے کچھ حصوں میں ماگدھی نے رواج پایا۔ بہار اور مشرقی یوپی میں اردھ ماگدھی نے مشرقی یوپی سے مغربی پنجاب کی سرحد تک شورسینی نے (اسی میدان میں پالی ایک مذہبی زبان کی حیثیت سے نہ صرف شمالی ہندوستان کے بڑے حصے میں بلکہ بدھ مذہب کے ساتھ ساتھ تبت سیلون اور دوسرے علاقوں میں بھی پھیل گئی) مہاراشٹر میں مہاراشٹری نے عروج حاصل کیا، کشمیر میں پشاچی نے، گجرات اور جنوبی مغربی راجپوتانہ میں ناگر اواپ ناگر نے، سندھ میں وراچڈی نے اور مغربی پنجاب میں کیکئی نے یہ سلسلہ تقریباً ۸۰۰ء تک چلتا رہا اور پھر بول چال کی زبانوں میں تغیرات شروع ہوئے جنہیں اپ بھرنش کے نام سے موسوم کیا

گیا۔ یہ صورت حال تھی کہ مسلمان ۱۰۰۰ء کے قریب سے باقاعدہ ہندوستان میں داخل ہوئے۔ یہ زمانہ ہندوستان کی لسانی تاریخ کے نقطۂ نظر سے بہت اہم ہے کیونکہ اسی زمانے میں پراکرتوں اور اپ بھرنشوں کے بعض روپ جدید بھاشاؤں کی شکل اختیار کر رہے تھے۔

اپ بھرنشوں نے نکھر کر جدید ہند آریائی بھاشاؤں کا روپ دھارا لیکن وسطی دور سے جدید دور تک پہنچتے پہنچتے پانچ سو سال سے زیادہ لگ گئے۔ بہت سے تاریخی اسباب نے اس منزل کو آسان بنایا۔ اگر اس وقت کی عوامی مذہبی تحریکوں مضبوط حکومتوں کے قیام اور وسائل آمد و رفت کی آسانیوں کے ساتھ ساتھ مسلمانوں کے آباد ہو جانے کی وجہ سے اس ناگزیر صورت کو بھی پیش نگاہ رکھا جائے کہ اب زبانوں کے لیے یہ ضروری ہو گیا تھا کہ وہ نئے حالات کے مطابق بننے کے لئے اپنے اندر اہم صوتی اور لسانی تغیرات کے لئے تیار ہو جائیں تو ہم بڑی آسانی سے جدید بھاشاؤں کے وجود اور ارتقا کو سمجھ سکتے ہیں۔ ڈاکٹر چٹر جی کا خیال ہے کہ اگر مسلمانوں نے ہندوستان میں فتوحات نہ حاصل کی ہوتیں تو بھی جدید ہند آریائی زبانیں نہ بنتیں لیکن انہیں جو باوقار ادبی حیثیت حاصل ہو گئی اس میں ضرور دیر ہوتی۔ اس طرح اردو کے لئے زمین ہموار ہو گئی جس کا رشتہ براہ راست سنسکرت سے نہیں بلکہ اپ بھرنش اور بول چال کی شورسینی پراکرت سے ہوتا ہوا اس آریائی ماخذ تک پہنچ جاتا ہے جس نے خود ویدک سنسکرت اور سنسکرت کو جنم دیا تھا اور جس کا دھارا عام لوگوں کی بول چال میں ساڑھے تین ہزار سال سے بہہ رہا ہے۔

مزید مطالعہ کے لئے دیکھئے۔

1.R. Pischel: Grammer of Prakrit

2.Woolner: Introduction of Prakrit

3. S.K.Chatter Ji: Indo Aryan and Hindi

4.S.M.Katre: Prakrit Languages

5.S.M. Katre: Some Problems of historical

Linguistics in Indo Aryan.

6.Keita: Sanskrit Literature

۷۔ڈاکٹر سدھیشور ورما — آریائی زبانیں

۸۔ڈاکٹر محی الدین قادری زور — ہندوستانی لسانیات

۹۔ڈاکٹر مسعود حسین خاں — تاریخ زبان اردو

۱۰۔ڈاکٹر شوکت سبزواری — اردو زبان کا ارتقا

۱۱۔سید احتشام حسین — ہندوستانی لسانیات کا خاکہ

۱۲۔ڈاکٹر دھریندر ورما — ہندی بھاشا کا اتہاس

۱۳۔ڈاکٹر ادوے نرائن تیواری — ہندی بھاشا کا وکاس

۱۴۔ڈاکٹر رام بابو سکسینہ — سامانیہ بھاشا وگیان

اودھ کی ادبی فضا

(غدر سے پہلے)

مشرق کی شاہی اور جاگیردارانہ تہذیب کی آخری بہار نے اپنی ایک جھلک اس اودھ میں دکھلائی جس پر غدر سے پہلے ایک ایرانی خاندان نے سو سال سے کچھ زیادہ دنوں تک حکومت کی۔ تاریخی حیثیت سے عروج وزوال کی یہ ایک ایسی مخلوط داستان ہے جس میں ''شمشیر و کتاب'' اور ''طاؤس ورباب'' کے درمیان کوئی حد فاصل قائم کرنا مشکل ہے۔ مغل حکومت کے عہد زوال میں ہندوستان کے مختلف حصوں میں کئی نیم آزاد مملکتیں وجود میں آئیں اور کچھ دنوں تک مرکز سے برائے نام وابستہ رہنے کے بعد خود مختار ہو گئیں۔ انہیں میں سے ایک اودھ بھی ہے۔ اس کا وجود اس زمانہ میں ہوا جب ہندوستان اپنی صنعت وحرفت کی بربادی اور طاقت وقوت کے خاتمے کی وجہ سے ایسٹ انڈیا کمپنی کے سامنے پسپا ہو رہا تھا۔ اودھ نے بھی انہیں مجبوریوں، کمزوریوں اور پسپائیوں کی گود میں جنم لیا۔ اس لئے جو تہذیب وہاں رونما ہوئی اس میں وہ قوت اور زندگی کی وہ تڑپ کم ہے جو ایک ابھرتے ہوئے نئے معاشی نظام کا خاصہ ہے۔ اس میں رنگینی، بناوٹ، ظاہرداری زیادہ ہے دیرپائی اور استقلال کم لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اودھ نے ہندوستان کی عام تہذیبی زندگی میں کوئی اضافہ نہیں کیا۔ برج کی ویشنو تہذیب کی طرح ایودھیا کی رام بھگتی اور پریم مارگی تہذیب کی بھی ایک لمبی کہانی ہے اور اودھی زبان اور بیان کی وہ شیرینی اور گھلاوٹ جو تلسی داس اور

جائسی کے کلام میں ظاہر ہوئی تھی، کسی طرح نظر انداز کیے جانے کی چیز نہیں ہے۔ ظاہری حیثیت سے یہ سلسلہ ختم ہو گیا تھا لیکن اودھ میں نوابی قائم ہوتے ہی پھر زندہ ہو گیا۔ جیسے سوئی ہوئی ہوائیں جاگ اٹھیں، چمن پھر کھل اٹھا، نشہ پھر چھا گیا اور علم وفن کے چراغ پھر جگمگانے لگے۔

ہوا یہ کہ جب دہلی دربار کی رونق پھیکی پڑی اور اودھ میں نئی حکومت قائم ہوئی تو ہر طرح کے فنکار، ادیب، شاعر اور صناع ادھر متوجہ ہوئے۔ اودھ کے نواب ایرانی مزاج رکھتے تھے جو علم وہنر اور رنگینی وعیش پسندی کا شیدائی ہوتا ہے۔ ابھی ان کے قدم اچھی طرح جمے بھی نہ تھے کہ انہوں نے اپنے گرد وپیش رنگ ونکہت کے سامان فراہم کرنے شروع کیے۔ ابھی دار السلطنت فیض آباد ہی میں تھا کہ شجاع الدولہ نے شاعروں کو بلانا شروع کر دیا تاکہ فیض آباد کا دربار بھی شیراز واصفہان کا ہم پلہ بن جائے اور دہلی کی رونق اودھ کے حصے میں آجائے چنانچہ مشہور ہے کہ شجاع الدولہ نے مرزا محمد رفیع سودا کو "برادر من، مشفق مہربان من" لکھ کر دہلی سے بلا بھیجا لیکن اس وقت سودا کی دہلی میں اچھی گزر رہی تھی اور وہ آنے پر رضامند نہیں ہوئے بلکہ جواب میں یہ رباعی بھیج کر خوبصورتی کے ساتھ معذرت کر لی۔

سودا پئے دنیا تو بہر سو کب تک
آوارہ ازیں کوچہ بہ آں کو کب تک
حاصل یہی اس سے نہ دنیا ہووے
بالفرض ہوا یوں بھی تو پھر تو کب تک

دہلی کے پہلے اہم اور مشہور شاعر جو شجاع الدولہ کے دربار میں حاضر ہوئے۔ وہ اشرف علی خاں فغاں ہیں جو احمد شاہ بادشاہ کے کوکہ تھے۔ شاعری کے ساتھ ساتھ درباری کی بڑی خوبیاں بذلہ سنجی، لطیفہ گوئی اور ظرافت بھی ان کے حصے میں آئی تھیں۔ چنانچہ شجاع الدولہ کے مصاحبوں میں شامل ہو گئے۔ کہا جاتا ہے کہ دلگی ہی دلگی میں نواب نے فغاں کا ہاتھ جلا دیا اور یہ ناخوش ہو کر عظیم آباد چلے گئے جہاں راجہ شتاب رائے شعرا کی قدر دانی کر رہے تھے۔ ان کے علاوہ دہلی کے مشہور شاعر میر ضاحک مع اپنے فرزند میر حسن کے وہیں آ گئے لیکن اس وقت تک کسی تاریخ سے یہ پتہ نہیں چلتا کہ فیض آباد میں مشاعروں اور

ادبی مجلسوں کا کیا رنگ تھا۔ حکومت کی بساط ابھی اچھی طرح جمی نہیں تھی۔ شجاع الدولہ بکسر کی لڑائی میں ہار کر انگریزوں سے ایک دوستانہ معاہدہ کرنے پر مجبور ہوئے تھے۔ روہیلوں اور مرہٹوں کا دباؤ بڑھ رہا تھا اس لئے بہت ممکن ہے کہ بڑے پیمانے پر شعر وسخن کا بازار گرم نہ ہوا ہو لیکن اس کا اندازہ تو ہو ہی جاتا ہے کہ ایک نیا مرکز قائم ہو رہا تھا جو شاعروں اور فنکاروں کو اپنی جانب کھینچ رہا تھا اور ان کی سرپرستی اور قدردانی کرنے والے بھی موجود تھے۔

شجاع الدولہ کا انتقال ہوا تو آصف الدولہ نے اپنا دار الحکومت فیض آباد سے لکھنؤ منتقل کر دیا اور اسے آراستہ کرنا شروع کر دیا۔ لکھنؤ کا نام آتے ہی بغداد اور قاہرہ کا خیال آتا ہے جو الف لیلےٰ کی کہانیوں میں رنگ وبو کے پر اسرار جزیرے بن کر سامنے آتے ہیں۔ شیراز وصفاہان کی جانب ذہن منتقل ہوتا ہے جن کے گلی کوچوں میں شعر وسخن اور علم وفن کا چرچا تھا۔ لکھنؤ کے نام کے ساتھ نہ جانے کتنی رنگینیاں، کتنے نشاط آور خواب، کتنے نازک خیالات وابستہ ہیں۔ ان رنگینیوں اور رونقوں میں ایک نئی حکومت کا جاہ وجلال، شان وشکوہ، امارت وثروت سرپرستی اور داد دہش بھی شامل ہے، میلے ٹھیلے کی رونقیں بھی ہیں۔ رہس اور لیلا کے جمگھٹے بھی، شعر وسخن کی مجلسیں بھی ہیں۔ علوم کے مرکزوں کی سنجیدگی بھی ہے اور اداروں کی دھوم دھام بھی۔ اگر عید اور محرم میں سارا شہر خوشی اور غم کا مرقع بن جاتا ہے تو ہولی اور بسنت میں رنگ وبو کا دیار نظر آنے لگتا ہے۔ ایک ترشے ہوئے ہیرے کی طرح اس کے بہت سے پہلو ہیں اور ہر پہلو دیکھنے والوں کی نگاہوں کو خیرہ کر دیتا ہے۔ آصف الدولہ کا لکھنؤ تقریباً یکا یک ایک جزیرے کی طرح اس طوفانی دورِ حیات میں ابھرتا ہے اور اپنے دامن میں وہ رونق سمیٹ لیتا ہے جو کسی تہذیب کے نمایاں پہلوؤں کا آئینہ بن جاتی ہے۔ سیاسی حیثیت سے اسے نہ تو ترقی کا زمانہ کہہ سکتے ہیں نہ سکوں کا لیکن بڑی زبردست مادّی قیمت ادا کر کے آصف الدولہ نے ایک طرح کا فریب سکون خرید لیا تھا اور مستقبل سے بے نیاز ہو کر دولت کے غیر معمولی صرف سے لکھنؤ کو جنت بنانے میں لگ گئے تھے۔ اس جنت میں بہت کچھ تھا جس کی جھلک آج بھی دیکھی جا سکتی ہے اس کی سب سے سچی تصویر لکھنؤ کی زندگی کے کئی گوشوں میں، وضع قطع میں، آداب ورسوم میں، طرز معاشرت میں

سب سے بڑھ کر یہاں کے ادب میں نظر آتی ہے۔ یہ بتانا مشکل ہے کہ جب دہلی کے شعراء اور علماء کا رواں در کارواں یہاں آرہے تھے اس وقت یہاں شعر و سخن کے جلسوں اور ادبی محفلوں کی کیا شکل تھی لیکن جیسے ہی لکھنؤ کا ذکر شروع ہوتا ہے ادبی معرکوں کے فلم نظروں کے سامنے دوڑنے لگتے ہیں۔ تقریباً ۱۷۸۰ء میں فیض آباد کا بڑا حصہ لکھنؤ میں منتقل ہو گیا۔ امراء کے ساتھ علماء فضلاء اور شعراء بھی آئے اور محفلیں آراستہ ہونے لگیں۔ پانچ سال بعد وہی سودا جنھوں نے شجاع الدولہ کے بلانے پر دہلی چھوڑنے سے انکار کیا تھا لکھنؤ پہونچ گئے۔ پھر سودا آئے اور آصف الدولہ کے استاد بن گئے۔ آصف الدولہ خود اردو کے بہت اچھے شاعر تھے۔ ان کا مکمل دیوان موجود ہے اور مطالعہ کرنے والوں کو ایک اچھے شاعر سے روشناس کراتا ہے، وہ خود مشاعرے کرتے تھے اور دوسروں کے مشاعروں میں شرکت کرتے تھے۔ خاص خاص مشاعروں کا ذکر میر کے نکات الشعرا اور مصحفی کے تذکرۂ ہندی میں، تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا میں اور تذکرۂ میر حسن میں دیکھا جا سکتا ہے کہ جب نواب کو خود شعر و سخن سے اتنی دلچسپی تھی۔ امراء باذوق تھے شعراء کی قدردانی ہوتی تھی، تو پھر ادبی محفلوں کی رونق کیا حال رہا ہوگا۔ شعراء کی قدردانی کے سلسلے میں مرزا فاخر اور مرزا سودا کا وہ معرکہ بھی یاد آتا ہے جب مرزا فاخر نے تنگ آمد بہ جنگ آمد کے مصداق ادبی بحث میں سودا سے شکست کھا کر اپنے شاگردوں کو ابھار دیا اور وہ سودا کو بڑی بے عزتی کے ساتھ لئے ہوئے چوک میں سے گذرے آصف الدولہ کے بھائی سعادت علی خاں جو بعد میں نواب ہوئے اتفاقاً ادھر سے گذرے اور سودا کو اس مصیبت میں دیکھ کر ٹھہر گئے۔ فتنہ کرنے والے بھاگے اور سعادت علی خاں نے سودا کو اپنے ہاتھی پر بٹھا لیا بڑے احترام سے آصف الدولہ کے پاس لائے اور سارا ماجرا سنا دیا۔ آصف الدولہ نے غیر معمولی عزت و احترام سے انہیں دربار میں جگہ دی۔ یہ واقعہ آب حیات میں بڑی تفصیل کے ساتھ موجود ہے اور پتہ دیتا ہے کہ اس عہد میں شاعروں کی قدر کس طرح ہوتی تھی۔

یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ اس زمانے میں ادبی محفلوں کی سب سے اہم شکل یہی مشاعرے تھے۔ کبھی کبھی یہی مشاعرے بحث و مباحثہ کا میدان بھی بن جاتے تھے حریفوں

میں وہی نوک جھونک بھی ہو جاتی تھی، ایک دوسرے کی غلطیاں بھی نکالی جاتی تھیں اور بات مشاعرے سے نکل کر کتابوں اور رسالوں کا موضوع بنتی تھی یا باقاعدہ جھگڑوں کی جڑ بن جاتی تھی، ادبی محفلیں امراء کے درباروں اور مشاعروں کے گھروں پر جمتی تھیں جہاں ادبی قصے چکائے جاتے تھے اور شاگردوں کے کلام پر اصلاح کے سلسلہ میں فن کی گتھیاں سلجھائی جاتی تھیں گویا ادبی جلسوں کی نوعیت مختلف تھی۔ یہاں تک کہ مشاعروں کی شکل بھی آج کل کے مشاعروں سے جدا تھی۔

آصف الدولہ کا آخری زمانہ تھا کہ میر تقی میر بھی زمانے کے ستائے ہوئے دہلی سے لکھنؤ آئے۔ دہلی کی بساط الٹ رہی تھی لکھنؤ میں کھیل کی نئی بازیاں جم رہی تھیں۔ شعر وشاعری مشاعرے، تفریحیں، جینے کا ولولہ اور لطف زندگی کی امنگ کا اظہار تھا میر اپنی قدیم وضع قطع میں لکھنؤ پہونچے اور بقول شمس العلماء مولانا آزاد پہلی ہی رات مشاعرے میں گئے تو انہیں دیکھ کر لوگ ہنس پڑے۔ وطن پوچھنے پر انہوں نے مشاعرے ہی میں اپنا وہ مشہور قطعہ پڑھا جو ان کے کلیات میں تو نہیں ملتا لیکن ولوں کی لوح پر نقش ہے۔

کیا بود وباش پوچھو ہو، پورب کے ساکنو
ہم کو غریب جان کے ہنس ہنس پکار کے
دلّی جو ایک شہر تھا عالم میں انتخاب
رہتے تھے منتخب ہی جہاں روزگار کے
اس کو فلک نے لوٹ نے ویران کردیا
ہم رہنے والے ہیں اسی اجڑے دیار کے

آصف الدولہ کو معلوم ہوا تو عزت سے بلا کر اپنے پہلو میں جگہ دی اور وظیفہ مقرر کر دیا معمولی سی بات پر آصف الدولہ سے ناراض ہو گئے اور دربار جانا چھوڑ دیا۔ ایسے باوضع، نازک مزاج اور غیور شاعروں کا مشاعروں میں شریک ہونا لوگوں کو اپنے اشعار سنانا اور شعر وشاعری کے متعلق رائے دینا، کس طرح ہوتا ہوگا، یہ سمجھ میں نہیں آتا۔ لیکن یہ ذوق لوگوں کے مذاق میں ایسا رچ بس گیا تھا کہ وہ شعرا کی ناز برداریاں کرتے تھے اور ان کے

ایک ایک لفظ کو سرمہ کی طرح آنکھوں سے لگاتے تھے۔ اس عہد کے مشاعروں کی مکمل روداد یں نہیں ملتیں۔ صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ بعض مشاعروں میں فلاں فلاں شاعر شریک ہوئے اور فلاں فلاں اشعار پر تنقید یں ہوئیں لیکن انہیں ادھورے واقعات سے شعراء کی آپس کی گفتگو اور رد و کد سے اس فضا کی تصویر نگاہوں کے سامنے کھینچ جاتی ہے۔ ایک شخص میر سے پوچھتا ہے، اس وقت ہندوستان میں شاعر کون کون ہیں۔ فرمایا ایک تو سودا، دوسرے یہ خاکسار، کچھ تامل کر کے کہا، آدھے خواجہ میر درد۔ پوچھنے والے نے کہا اور میر سوز؟ چیں بجبیں ہو کر جواب دیا۔ کیا میر سوز بھی شاعر ہیں؟ خیر ایسا ہے تو پونے تین سہی۔ بادی النظر میں یہ محض ایک لطیفہ ہے۔ ممکن ہے صحیح ہو ممکن ہے نہ ہو، لیکن شعر و سخن کی اس گرم بازاری میں یہ باتیں بڑی اہمیت رکھتی ہیں اور در پردہ بہت کچھ کہہ جاتی ہیں۔

سعادت علی خاں کا زمانہ آیا تو مصحفی، جرأت اور انشاء کے معرکے گرم ہوئے سودا اور میر کی بھاری بھر کم شخصیت بردباری اور بڑا پن دیکھنے والوں نے وہ ہنگامے بھی دیکھے جن میں شعراء نیچی سطح پر اتر آئے تھے اور مشاعرے ہجووں تعریفوں اور متانت سے گری ہوئی شوخ نگاریوں کے اکھاڑے بن گئے تھے لیکن ان باتوں سے قطع نظر کر کے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ زبان کی ترقی، رنگین نگاری اور ادبی تنوع کے لحاظ سے اس دور میں بھی بڑا کام ہوا۔ دہلی سے آئے ہوئے شہزادہ مرزا سلیمان شکوہ کا دربار ایک طرف اور خود نواب اودھ اور ان کے امراء کے دربار دوسری طرف، بس یہ معلوم ہوتا تھا کہ زندگی عبارت ہے بے فکری، درباداری اور شعر و سخن کی گرم بازاری سے اس دور کے شعراء اپنی خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ آبِ حیات کے صفحات پر چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عام لوگوں کی دلچسپیوں کے باوجود اوپری طبقے کے باہر شعر و ادب کی جگہ نہیں تھی لیکن یہ درست نہیں۔ ایک بات اور قابل ذکر ہے، اس وقت جو مذہبی مجلسیں خاص کر محرم کے دنوں میں برپا ہوتی تھیں ان کی حیثیت بھی ایک رخ سے ادبی ہوتی تھی، میاں دلگیر، فصیح، ضمیر، خلیق اور پھر ان کے فوراً بعد مرزا دبیر اور میر انیس جہاں ایک طرف مذہبی جذبات کو آسودگی بخشتے تھے وہاں دوسری طرف ادبی ذوق کو بھی سیر و سیراب کرتے تھے گویا شعر و شاعری کے مذاق نے

اپنا شوق پورا کرنے کے لئے بہت سی راہیں نکال لی تھیں۔

جہاں تک شعر و ادب کا تعلق ہے ہر ملک اور ہر زمانے میں آپس کے معرکوں اور باہمی چشمکوں کی وجہ سے رونق بازار میں اضافہ ہوتا رہتا ہے، مصحفی، انشاء اور جرأت کی ہنگامہ خیزیوں کو اچھی طرح زوال بھی نصیب نہیں ہوا تھا کہ ناسخ اور آتش نے لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کیا۔ اس وقت جتنے سربرآوردہ لوگ تھے بافراغت زندگی بسر کرنے کی حیثیت رکھتے تھے، مشاعرے کرنا ضروری سمجھتے تھے اور اس بات میں ذرا بھی مبالغہ نہیں ہے کہ انیسویں صدی کے بیچ میں پہنچتے پہنچتے لکھنؤ کے در و دیوار سے شعر و سخن کی آوازیں بلند ہونے لگی تھیں، دوکانوں پر بیٹھنے والے، راہ چلنے والے، مختلف پیشوں میں لگے ہوئے لوگ شعر فہمی اور سخن سنجی کے راز سے آشنا ہو گئے تھے، وہ ادب بولتے تھے اور شاعری میں باتیں کرتے تھے، محاوروں کو باموقع استعمال کرتے اور روزمرّہ کو نکھارتے تھے، الفاظ اور محاوروں کی سندیں لینے کے لئے اشعار سننے اور شاگردی اختیار کرنے کے لئے شعراء کے دروں پر جمع ہوتے تھے۔ مشاعروں میں اب بھی چوٹیں چلتی تھیں، اشعار کے صحیح غلط ہونے پر بحثیں ہوتی تھیں، لیکن اب شائستگی نے دلوں میں گھر کر لیا تھا اور یہ بحثیں جلوسوں اور باراتوں کی شکلیں نہیں اختیار کرتی تھیں، امراء کی رقابتیں اور برتری کی خواہشیں بھی ان ہنگاموں کو ہوا دیتی تھیں۔ آتش اور ناسخ کے شاگرد ایک دوسرے کو بڑھانے کی کوشش کرتے اور امراء ان کے پشت پناہ ہوتے تھے۔ شاعروں کی روداد یں پیش کرنے کا موقع نہیں ہے ورنہ آپ دیکھتے کہ کس طرح باتوں ہی باتوں میں ادب کے نکتے مل جاتے تھے اور نقد و نظر کے اصول بنتے تھے۔

غازی الدین حیدر اور نصیر الدین حیدر کا زمانہ غیر معمولی چہل پہل کا زمانہ تھا اور رنگ رلیوں کی کوئی حد نہ تھی لیکن ادبی زندگی کا کارواں آگے ہی بڑھتا جا رہا تھا۔ اس لکھنؤ کی ایک جھلک سرور کے فسانۂ عجائب میں دیکھی جا سکتی ہے۔ اودھ کے آخری بادشاہ اور نواب سلطان عالم واجد علی شاہ کا زمانہ آتے آتے تو بہت سی ان قدروں کی تکمیل ہو گئی تھی جن کی ابتدا اس سلطنت کی بنیاد پڑتے ہی ہوئی تھی۔ اگر آصف الدولہ نے ہولی کے جلسوں میں شریک ہو کر اور بسنت کے موقع پر بسنتی لباس پہن کر، امیروں اور نوابوں نے مقامی میلوں

میں شریک ہوکر، شعر ونغمہ کی سرپرستی کر کے، اپنی وسیع النظر کا ثبوت دیا تھا تو حکومت کا آخری زمانہ آتے آتے ہندو مسلم تصورات کے میل سے اندر سبھا کا وجود ہوا جس کا راجہ اندر مغل یا ایرانی شاہزادہ معلوم ہوتا ہے، رہس اور لیلا کی نئے سرے سے ترتیب ہو رہی ہے اور ہندوستانی رقص و موسیقی کو اس بلندی پر پہنچایا جا رہا ہے جس کا تصور بھی اس عہد زوال میں نہیں کیا جا سکتا تھا۔ مذہبی اتحاد کی بنیاد پر اس تہذیب کا ارتقاء بڑا معنی خیز ہے اس کی تکمیل میں جو عناصر بھی کام کر رہے ہوں، سب سے زیادہ جس چیز نے حصہ لیا وہ زبان وادب کی محبت تھی جس میں سب برابر کے شریک تھے۔ اب مشاعرے محض ادبی جلسے نہ تھے بلکہ تہذیبی مرقعے بن گئے تھے جہاں آنے جانے، اٹھنے بیٹھنے، باتیں کرنے داد دینے کے آداب تھے۔ حسن بیان، صحت الفاظ، لب ولہجہ کی قدر و قیمت تھی اور ان کو کمال تک پہنچانے میں نواب واجد علی شاہ سے لے کر اس ادنیٰ فقیر تک کا ہاتھ تھا جو سڑکوں پر آزادانہ صدائیں لگاتا پھرتا تھا لیکن یہ سب نتیجہ تھا یہاں کے مشاعروں اور ادبی صحبتوں کا جن کی کثرت ہر شخص کو اس کا موقع دیتی تھی کہ وہ اپنے حوصلے کے مطابق اپنی ادبی اور ذوقی پیاس بجھائے۔ ادب کی تاریخ میں کوئی دوسرا شہر اس فیاضی کے ساتھ شعر وسخن کی دولت لٹاتا نظر نہیں آتا، گویا یہ دولت ایک زوال پذیر تمدن کی پیدا کردہ تھی، بہت سے سکے کھوٹے تھے اور بہت سے رنگ اڑ جانے والے تھے لیکن اس کا تعلق ان حالات سے ہے جنہیں تاریخ نے جنم دیا تھا۔

۱۹۵۴ء

داغؔ کا رام پور

انسانوں کی طرح شہروں کی بھی ایک شخصیت ہوتی ہے جس سے شہر امتیاز حاصل کرتا ہے اور لوگوں کے دلوں میں گھر بناتا ہے۔ دہلی کے ابتدائی دور کے شاعر مضمون نے کہا تھا ؎

دل لیا مضمونؔ کا دلی نے چھین
جا کہو کوئی محمد شاہ سوں

اور حالیؔ نے اسی شہر کی محبت میں وطن کو بھلا دیا۔

حالیؔ بس اب یقین ہے دلی کے ہو رہے
ہے ذرہ ذرہ مہر فزا اس دیار کا

نظیرؔ اکبر آبادی آگرہ کی زلفوں میں اسیر تھے۔ امیرؔ مینائی اور بہت سے دوسرے شعرا لکھنؤ پر جان دیتے تھے۔ ریاضؔ خیر آبادی کو گورکھپور پسند تھا۔ اس طرح بعض مقامات بعض شاعروں کے تصور کو مہمیز کرنے اور ان کی جذباتی زندگی کا مرکز بن جانے کی وجہ سے شعر و ادب کی دنیا میں بھی احترام کے مستحق بن جاتے ہیں۔ اگر اس حیثیت سے دیکھا جائے تو داغؔ کا تعلق رام پور سے جذباتی نہ تھا وہ دہلی میں پیدا ہوئے اور رامپور اور حیدر آباد میں ملازمت کی اور کلکتہ ان کے جذبات کا مرکز بنا۔ اس طرح ان کا واسطہ دہلی، رامپور، کلکتہ اور حیدر آباد چار شہروں سے رہا۔ بچپن کا کچھ حصہ نواب یوسف علی خاں کے عہد میں دارالسرور رامپور میں بسر ہوا۔ حالانکہ رامپور اس وقت اپنی شان و شوکت کے لحاظ سے اپنی دلکشی اور رنگینی کے لحاظ سے دارالسرور نہیں بنا تھا۔ پھر بھی داغ کا بچپن فراغت سے بسر ہوا۔ پھر جب داغؔ کی ماں چھوٹی بیگم دوران مغلیہ کے ولی عہد سے شادی کر کے دہلی کے لال قلعہ

میں داخل ہو گئیں تو داغ بھی شہزادوں کی زندگی گذارنے لگے اور ۱۸۵۷ء کے انقلاب تک کم وبیش یہی حالت رہی۔ انقلاب غدر کے بعد دہلی کی تباہی پر داغ نے جو شہر آشوب لکھا ہے وہ دہلی سے ان کی وابستگی کا کھلا ہوا نشان ہے۔ لیکن جب وہاں قیام کا ٹھکانا ہی نہ رہا تو داغ نے بھی ایک ذریعہ تلاش کر کے رامپور کی راہ لی۔ وہ اس شہر سے پہلے ہی مانوس تھے حالانکہ اب بہت فرق ہو چکا تھا اب وہ ایک اچھے شاعر کی حیثیت رکھتے تھے اور دربار رامپور میں جس طرح دہلی اور لکھنؤ کے بعض شعرا کی سرپرستی ہو رہی تھی۔ اس کے پیش نظر انہیں بھی یہی خیال پیدا ہوا کہ وہ درباری شعرا کے زمرے میں داخل ہو جائیں۔ لیکن ابتداً انہیں اس میں کامیابی نہیں ہوئی۔ امیر مینائی نے اپنے تذکرہ ''یادگار شعرا'' میں وہاں کے کئی سو چھوٹے بڑے شاعروں کا ذکر کیا ہے۔ اور دوسرے قرائن سے بھی یہ اندازہ ہوتا ہے کہ دہلی اور لکھنؤ کی درباری زندگی پر زوال آیا تو رامپور میں شعر وسخن کی محفل جمی۔ خاص کر نواب یوسف علی خاں اور ان کے جانشین نواب کلب علی خاں نے رامپور کو ایک بڑا علمی اور تہذیبی مرکز بنا دیا لیکن شروع میں داغ کو وہاں کامیابی حاصل نہیں ہوئی۔

یوں تو داغ رامپور برابر آتے جاتے رہے لیکن انہیں وہاں باقاعدہ ملازمت ۱۸۶۶ء میں ملی اور وہ بھی داروغۂ اصطبل کی حیثیت سے حالانکہ وہاں شاعر کی حیثیت سے جانے جاتے تھے۔ ۱۸۶۵ء میں وہ نواب کلب علی خاں کی تخت نشینی کے موقع پر نظم کہہ چکے تھے اور بعض شاعروں میں غزلیں سنا کر داد بھی وصول کر چکے تھے۔ چنانچہ ان کے خاص شاگرد احسن مارہروی کہتے ہیں کہ رامپور میں پہلی غزل انہوں نے صاحبزادہ محمد رضا خاں کے یہاں ایک مشاعرے میں پڑھی جس کا مطلع مشہور مطلع تھا۔

بھولے بھٹکے جو ترے گھر میں چلے آتے ہیں
اپنی تقدیر کے چکر میں چلے آتے ہیں

رامپور سے داغ کا تعلق کئی حیثیتیں رکھتا ہے۔ لالہ سری رام خمخانۂ جاوید میں لکھا ہے کہ وہ تقریباً چالیس سال رام پور میں رہے اور احسن مارہروی نے چالیس پینتالیس بتایا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس میں وہ ساری مدت شامل کر لی گئی ہے جب انہوں نے بچپن ہی

میں رامپور آنا جانا شروع کیا ور نہ وہ باقاعدہ زیادہ سے زیادہ بیس سال رامپور میں رہے اور اس دوران میں بھی تھوڑے تھوڑے دنوں کے لئے اِدھر اُدھر جاتے رہے۔ کبھی دہلی گئے کبھی لکھنؤ، پٹنہ اور کلکتہ سے یہ سلسلہ ۱۸۸۸ء تک جاری رہا۔ جب کہ وہ حیدرآباد چلے گئے اور وہاں تقریباً سترہ سال تک عزت اور وقار کی زندگی بسر کرنے کے بعد اپنی شہرت کے بام عروج پر پہنچ کر انتقال کیا۔

داغؔ اس حیثیت سے بڑے خوش قسمت تھے کہ جب قلعۂ معلیٰ سے نکلے تو انہیں دربار کی کم وبیش ویسی ہی فضا رامپور میں مل گئی۔ نواب کلب علی خاں نے انہیں ایسا آرام پہنچایا کہ رامپور ان کے لئے واقعی دار السرور بن گیا۔ ایک طرف نواب صاحب کی مصاحبت دوسری طرف شعرا میں عزت، عوام میں قدر دانی اور تیسری طرف زندگی کی وہ چہل پہل جس سے ان کے مزاج کو مناسبت تھی۔ ان کے لئے یہ ساری باتیں رامپور میں یکجا ہوگئی تھیں۔ نواب کلب علی خاں نے تخت نشین ہوتے ہی ''بے نظیر'' کا مشہور میلہ شروع کیا جس کی رونق اور چہل پہل، رنگینی اور جشن آرائی دور دور سے صاحبان کمال کو کھینچ لاتی تھی۔ رامپور سے وابستہ بہت سے شاعروں نے اس میلے پر نظمیں لکھی ہیں۔ لیکن داغؔ کے لئے یہ میلہ ایک تفریح گاہ سے بڑھ کر آفت جان بن گیا۔ اسی میلے میں انہیں منی بائی حجابؔ کلکتہ کی مشہور گانے والی اور شاعرہ سے تقریباً پچاس سال کی عمر میں عشق ہوا اور مرتے دم تک یہ دکھ ان کے ساتھ رہا۔ یہاں اس کی تفصیلات بیان کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ بس اتنا کہنا ہے کہ یہ زبردست چوٹ انہوں نے رامپور ہی میں کھائی جس کی یادگار ان کی مشہور مثنوی فریاد داغؔ ہے۔ انہیں کے اشعار میں اس کا حال سنیے۔

آگیا بے نظیر کا میلہ — دلِ پابند وضع کھل کھیلا
آفتِ جان ناتواں دیکھی — یک بیک مرگِ ناگہاں دیکھی
جلوہ دیکھا جو حور طلعت کا — سامنا ہوگیا قیامت کا
دیکھ کر اس پری شمائل کو — رہ گیا تھام تھام کر دل کو
دل کو میں ڈھونڈتا رہا نہ ملا — آنکھ ملتے ہی پھر پتا نہ ملا
رنگ چہرے سے اڑ گیا کوسوں — دل سے میں مجھ سے دل جدا کوسوں

جب یہ افتاد پڑی تو رام پور دارالسرور ان کے لئے جہنم بن گیا اور حجاب سے ملنے کی آرزو انہیں لکھنؤ، پٹنہ، عظیم آباد اور کلکتہ لے گئی اور حقیقت یہ ہے کہ اگر ان کا کوئی شہر تھا تو کلکتہ، جہاں ان کی جان بستی تھی۔ دہلی نے انہیں پیدا کیا، جوان بنایا اور شاعری سکھائی، وہ زبان دی جس پر انہیں بجا طور پر ناز تھا۔ رامپور نے انہیں سہارا دے کر زندگی کے جھمیلوں سے بچالیا اور حیدر آباد نے انہیں وہ عزت بخشی جو کسی شاعر کو آسانی سے نصیب نہیں ہوتی لیکن کلکتہ جہاں وہ صرف ایک بار گئے ان کی تمناؤں اور خوابوں کا مرکز بن گیا۔ بہر حال یہ زندگی کا خوش گوار حادثہ رامپور ہی میں پیش آیا جہاں کلب علی خاں انہیں ہر طرح کا آرام اور اعزاز بخش رہے تھے۔ اس زمانے میں رامپور میں بہت سے اہم شعراء یکجا ہو گئے تھے۔ جیسے، میرؔ، امیرؔ، جلالؔ، منیرؔ شکوہ آبادی، جانؔ صاحب، رساؔ اور ذکی وغیرہ ان کے مقابلے میں داغؔ کی شاعری چمکی اور امتیازی خصوصیات پیدا کر کے منفرد ہو گئی۔ خواص اور عوام دونوں ان کے گرویدہ تھے مشاعرے میں غزل پڑھتے ہی عام ہو جاتی تھی اور لوگ سڑکوں پر گاتے پھرتے تھے۔ سچ تو یہ ہے کہ اگر مصطفےٰ آباد یعنی رامپور میں یہ شہرت حاصل نہ ہو گئی ہوتی تو استاد السلطان بن کر حیدر آباد نہ جاتے ان کی جو قدر دانی رامپور میں ہوئی تھی خود انہیں اس کا احساس تھا چنانچہ کہتے ہیں۔

رئیس مصطفےٰ آباد کے نوکر ہوئے جب سے
کہیں کیا داغ ہم، آرام ہم نے کس قدر پایا

لیکن جب ۱۸۸۷ء میں نواب کلب علی خاں خلد آشیاں ہو گئے تو کچھ دنوں کے لئے داغؔ مستقبل سے مایوس ہو گئے۔

نواب نے کی جو قدر دانی میری ‌ ‌ ‌ اے داغؔ گزر گئی جوانی میری
لیکن یہ خبر نہ تھی کہ وقتِ پیری ‌ ‌ ‌ مر مر کے کٹے گی زندگانی میری

چنانچہ یہ کہہ کر مصطفےٰ آباد رامپور سے رخصت ہوئے۔

رہے کیا مصطفےٰ آباد میں داغؔ

وہ سارے لطف تھے خلد آشیاں تک

اور پھر حیدر آباد پہنچ کر بھی رامپور کو یاد کرتے رہے۔ ایک غزل میں یہ دو اشعار ملتے ہیں۔

یاد آتے ہیں وہ اشخاص مصاحب منزل دو گھڑی جلسہ وہ احباب کے شامل اپنا

نہیں اکثر کا پتہ اور جو کچھ باقی ہیں ان سے ملنے کو تڑپتا ہے بہت دل اپنا

کہنے کو تو استادی کا مرتبہ دہلی ہی میں حاصل ہو گیا تھا جب ان کی عمر ابھی پچاس سال کی تھی لیکن پختگی اور قادر الکلامی کی دولت رامپور نے عطا کی، جہاں امیرؔ مینائی منیرؔ شکوہ آبادی اور جلالؔ لکھنوی جیسے زبردست شعرا سے بار بار ٹکرا کر وہ مستند استاد بن گئے۔ اس طرح گو ان کا شہر صرف رامپور نہیں ہے لیکن اس میں بھی شک نہیں کہ رامپور کی دستگیری ہی نے انہیں داغؔ بنا کر چمکایا اس لئے یہ شہر داغؔ کے نام کے ساتھ یاد آتا رہے گا۔

اردو شاعری میں قومیت

فلسفۂ سیاسیات میں قوم اور قومیت کا مفہوم بہت ہی بحث طلب سوال بن گیا ہے لیکن شعروادب میں اس کی حیثیت اتنی الجھی ہوئی نہیں ہے کیونکہ شاعر کے شعور میں قومیت کا احساس ایک جذبے، ایک منصفانہ حق اور ایک انسانی قدر کی حیثیت سے پیدا ہوتا ہے اس میں یہ علمی پہلو نمایاں نہیں ہوتے کہ قومیت کن کن چیزوں سے مل کر بنتی ہے بلکہ آزادی، انصاف اور ترقی کی خواہش قومیت کا روپ اختیار کر کے شاعر کے جذبے میں داخل ہو جاتی ہے اور وہ اپنے وطن کی عظمت اور بڑائی کے راگ گانے لگتا ہے اور وہ اپنے وطن کے لئے دنیا بھر سے انصاف کا مطالبہ کرتا ہے۔ یوں وہ اپنے ہم وطنوں کو ترقی کی راہ دکھاتا ہے اور آگے بڑھنے پر اکساتا ہے۔ وطن پرستی اور حب الوطنی کا یہ احساس غلام قوموں کے یہاں قومی اور سیاسی احساس بن جاتا ہے جو قومی آزادی کی جدوجہد میں آگ اور بجلی بن کر چمکتا ہے اور طوفان بن کر لوگوں کو اپنے ساتھ بہالے جاتا ہے۔

شاعری، شاعر کے مجموعی علم اور شعور، مکمل آگہی اور واقفیت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اس میں وہ سب کچھ ہوتا ہے جو شاعر کے تجربہ یا احساس کا جزد بنتا ہے۔ خارجی حالات شاعر کی قوت متخیلہ کو ابھارتے ہیں۔ وہ اس کے ذہن اور جذبے میں بن سنور کر شاعرانہ روپ اختیار کر کے شعر کہلاتے ہیں ورنہ حقیقت یہ ہے کہ وہ شاعر کے مادی تجربات کا عکس ہی ہوتے ہیں جو جذباتی اور تخیلی راہوں سے گزر کر داخلی معلوم ہونے لگتے ہیں اس بحث کا مقصد یہ ہے کہ قومیت کا جذبہ جب کسی ملک میں رونما ہوتا ہے تو اس ملک کی زندگی کے ہر شعبہ میں اس کا اظہار ہونا ضروری ہے اور شاعر چوں کہ سب سے زیادہ حساس ہوتا ہے اس لئے

قومیت مختلف شکلیں بدل بدل کر رونما ہوتی ہے۔ شکلوں سے میرا مطلب یہ نہیں کہ جب صاف صاف اظہار خیال کا موقع نہیں ہوتا۔ جب بعض خیالات کا ظاہر کرنا جرم قرار پاتا ہے اس وقت جذبات اشاروں اور علامتوں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں اور بھیس بدل کر ظاہر ہوتے ہیں لیکن ان کا ظاہر ہونا بند نہیں ہو سکتا۔ چکبست نے اسے کس جوش سے ظاہر کیا ہے۔

زباں کو بند کریں یا مجھے اسیر کریں
مرے خیال کو بیڑی پنہا نہیں سکتے

یا فانی بدایونی نے جذبے کے ابال کی اسی حالت کو اس طرح کہا ہے۔

نکل ہی جائیں گے نالے دہن سے خوں ہو کر
زباں نہیں تو کھلے گی رگِ زبانِ صیاد

بہر حال قومیت کا جذبہ دب نہیں سکتا۔ اردو کے قدیم شعرا کے یہاں حب الوطنی کا تصور غور کرنے کی چیز ہے کیونکہ قومیت وطن سے وابستہ ہوتی ہے اور چاہے اس کا سیاسی تصور واضح نہ ہو اخلاقی اور ملکی جذبہ اس سے ضرور ظاہر ہوتا ہے۔ قدیم اردو شعرا نے ہندوستان کی رسموں تیوہاروں، عادتوں وغیرہ کا ذکر اس محبت اور خلوص سے کیا ہے کہ ان کی وطن دوستی کسی طرح مشکوک نہیں ہو سکتی اردو کے سب سے پہلے بڑے شاعر قلی قطب شاہ نے بسنت اور برسات کے ترانے گائے ہیں، فائز اور میر تقی میر نے دلی کے اشنانوں، پنگھٹوں اور ہولی وغیرہ جیسے تیوہاروں کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا ہے۔ نظیر اکبر آبادی نے تو آگرہ اور متھرا کے تمام ہندو مسلمان تیوہاروں پر نظمیں لکھی ہیں۔ اس وقت ہندوستان کی غلامی اور آزادی کا مسئلہ سامنے نہیں تھا پھر بھی وہ وطنی چیزوں کا ذکر ضروری سمجھتے تھے کیوں کہ وہ اسی ملک کی خاک سے اٹھے تھے اور اسی سے محبت کرتے تھے لیکن میں اسے اچھی طرح سمجھتا ہوں کہ قومیت کا اصلی جذبہ سیاسی کشمکش ہی کی زندگی میں نمایاں ہوتا ہے اور نشو و نما پاتا ہے۔ آزادی کا جذبہ ضرورت کے احساس سے پیدا ہوتا ہے جب ہندوستان غلام بن گیا اور اس کو اس غلامی کا احساس بھی ہوا اس وقت اس قومیت نے جنم لیا جس نے معمولی چنگاری کی طرح ظاہر ہو کر جنگل کی آگ کی شکل اختیار کر لی اور غیر ملکیوں کو

ہندوستان سے نکل جانے پر مجبور کر دیا اس لئے اس جذبہ کے اصل نشو ونما کا زمانہ غدر ۱۸۵۷ء کے بعد سے قرار پائے گا۔ غدر بھی ایک انقلاب تھا لیکن وہ مٹتی ہوئی جاگیرداری کا تصادم تھا نئی صنعتی طاقت سے اس لئے شروع میں جو قومی جذبہ دکھائی دیتا ہے اس میں انقلابی تصور کم ہے جاگیردارانہ تمدن کی قدروں کے برباد ہونے کا غم زیادہ ہے یہ بات فطری ہے کیونکہ اس وقت تک عوام جاگیرداری کے زوال کی وجہ سے جس خراب حالت میں تھے ان کے یہاں بدلتے ہوئے حالات کا بہت زیادہ احساس ہو بھی نہیں سکتا تھا۔ چنانچہ اگر ہم اس کی جھلک دیکھنا چاہیں تو غالبؔ کے اشعار میں دیکھ سکتے ہیں۔ وہ انگریزوں کے ہندوستان میں مسلط ہونے کی سیاسی اور تاریخی اہمیت کا اندازہ نہیں لگا سکتے تھے لیکن جب ملک کی عزت اور خودداری کو غدر کے ہنگامے میں چوٹ لگی تو وہ بھی خاموش نہ رہ سکے اور انہوں نے اپنی مشہور غزل لکھی جس کے دو شعر ہیں۔

گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے	زہرہ ہوتا ہے آب انساں کا
چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے	گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا

یہ مبہم جذبے ۱۸۸۵ء میں آل انڈیا نیشنل کانگریس کی شکل میں منظم ہوئے کیونکہ اگرچہ جدید قومی شاعری کی بنیاد آزاد اور حالیؔ کے ہاتھوں کئی سال پہلے لاہور میں پڑ چکی تھی لیکن ان کے یہاں بھی ملکی آزادی کا تصور بہت واضح نہ تھا۔ پھر حکومت کا دباؤ کچھ ایسا تھا کہ جو کچھ سمجھ میں آتا بھی تھا اسے ظاہر نہیں کر سکتے تھے۔ خود سیاسی رہنماؤں کے ہاتھ میں قومیت کا جذبہ اپنی ابتدائی حالت میں تھا اور معمولی اصلاحی خواہشات سے آگے نہ بڑھتا تھا مگر یہی وہ بیج تھا جس سے قومی اور معاشی انقلاب کا درخت اگ رہا تھا جس کی آبیاری میں ہندوستان کے ادیب اور شاعر بھی شریک تھے۔

کانگریس شروع میں متوسط طبقہ کے عہدوں کی خواہشات کی آئینہ دار تھی۔ اس کی معاشی اور سماجی انقلاب کی نوعیت بیسویں صدی کے شروع میں اس وقت رونما ہوئی جب سودیشی تحریک شروع ہوئی۔ اودھ پنچ اور دوسرے اخباروں نے اس کا خیر مقدم کیا۔ اودھ پنچ جتنا سیاسی حیثیت سے اہم ہے اتنا ہی ادبی حیثیت سے بھی۔ اس میں قوم پرستی اور آزادی

کے تیز وتند جذبات کی ترجمانی ہوتی تھی اور اکبر الہ آبادی سرکاری ملازم ہونے کے باوجود ظرافت کا لبادہ اوڑھ کر اودھ پنچ میں وہ سب کچھ کہہ رہے تھے جو سیاسی لیڈر اپنی تقریروں میں کہتے تھے۔ اس وقت سیاسی تقریروں میں وہ دہکتی ہوئی آگ نہ تھی جو ایوان حکومت کو جلا سکے۔ شاعری میں بھی وہ تیزی نہیں ہے لیکن اکبر کے یہ اشعار دیکھئے۔

کامیابی کا سدیشی پر ہر اک در بستہ ہے
چونچ طوطا رام نے کھولی مگر پر بستہ ہے
دھن دیس کی تھی جس میں گاتا تھا اک دہاتی
بسکٹ سے ہے ملائم پوری ہے یا چپاتی
تحریک سو دیشی پہ مجھے وجد ہے اکبر
کیا خوب یہ نغمہ ہے چھڑا دیس کی دھن میں

ظاہر ہے کہ یہ موضوع شاعری کے نقطۂ نظر سے بہت اہم نہ تھا لیکن پوری تحریک میں اہم حیثیت رکھتا تھا اس لئے اکبر نے اس کا ذکر کیا۔ جتنا زمانہ گزرتا جارہا تھا اتنی ہی جذبۂ آزادی کی رفتار تیز ہوتی جارہی تھی اور اپنے دائرہ میں متوسط طبقہ اور عوام سب کو لیتی جارہی تھی جو نت نئے طریقوں سے مختلف مذہب اور مختلف عقائد رکھنے کے باوجود ایک ہی میں مدغم ہو کر ہندوستانی بنتے رہے تھے۔

اقبال کی شروع کی شاعری اور چکبست کی پوری شاعری اس عقیدے سے مملو ہے۔ اقبال کا ترانہ ہندی، ہندوستانی بچوں کا گیت، ہمالہ اور نیا شوالہ ہر ایک میں ہندوستانی قومیت کا نکھرا ہوا چہرہ نظر آرہا ہے مگر قومیت کے اس احساس کو پوری جوانی چکبست کی نظموں میں نصیب ہوئی۔ کون ایسا ہندوستانی ہے جس نے اقبال کا ترانہ۔

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا
ہم بلبلیں ہیں اس کی یہ گلستاں ہمارا

نہ سنا ہو۔ اور کون ہے جس نے چکبست کا یہ نعرہ نہ سنا ہو کہ۔

طلب فضول ہے کانٹے کی پھول کے بدلے
نہ لیں بہشت بھی ہم ہوم رول کے بدلے

چکبستؔ نے ہوم رول، ہندو مسلم اتحاد، وطن کی عظمت اور اپنے قومی رہنماؤں کے مرثیوں کو ایسے پر جوش انداز میں نظم کیا کہ ان میں دو آتشہ شراب کی کیفیت پیدا ہو گئی اسے یاد رکھنا چاہیئے کہ پہلی جنگ عظیم کے زمانے تک ہندوستان کی قومی تحریک میں وہ انقلابی عناصر رونما نہیں ہوئے تھے جن کا ذکر بعد کے شعرا کی زبان پر آیا لیکن پھر بھی انگریزی حکومت کی مخالفت، آزادی کی خواہش اور مل جل کر قوم کو دنیا میں سر بلند کرنے کا جذبہ چکبستؔ کی نظموں سے ابل پڑتا ہے۔ اپنی نظموں میں انہوں نے بھی وہی مطالبے پیش کئے جو سیاسی رہنما پیش کر رہے تھے۔ عوام کے ذہن کو اسی طرح تیار کیا جس طرح سیاسی فضا تیار کر رہی تھی چکبستؔ کو ہندوستان ایک ''لاش بے کفن'' نظر آ رہا تھا اور وہ ''صورِ حبِ قومی'' پھونک کر قوم کو جگانا چاہتے تھے تاکہ قدم ملکی آزادی کی طرف بڑھ سکیں۔

یہ خاک ہند سے پیدا ہیں جوش کے آثار　　ہمالیہ سے اٹھے جیسے ابر دریا بار
لہو رگوں میں دکھاتا ہے برق کی رفتار　　ہوئی ہیں خاک کے پردے میں ہڈیاں بیدار
یہ جوش پاک زمانہ دبا نہیں سکتا
رگوں میں خوں کی حرارت مٹا نہیں سکتا
یہ آگ وہ ہے جو پانی بجھا نہیں سکتا
دلوں میں آ کے یہ ارمان جا نہیں سکتا

طلب فضول ہے کانٹے کی پھول کے بدلے　　نہ لیں بہشت بھی ہم ہوم رول کے بدلے

چکبستؔ کو قومی جذبہ کا جو احساس تھا اس میں وہ مبالغہ نہیں جوش پیدا کرتے تھے۔

وطن کے عشق کا بت بے نقاب نکلا ہے
نئے افق پہ نیا آفتاب نکلا ہے

اس طرح قومیت کے ارتقا، ہوم رول کا مطالبہ، جنوبی افریقہ میں ہندوستانیوں کی بدحالی ہر چیز پر چکبستؔ کی نظر گئی ہے۔ اسی دور میں مولانا شبلی مسلمانوا ۱۔ کرفہ ۱۰۱ء

جذبات کی مخالفت کرتے ہوئے اسے انگریزی کا نتیجہ بتارہے تھے۔اسی زمانہ میں یورپ کا اقتدار اسلامی ممالک پر قائم ہورہا تھا۔شبلی کے جذبات میں اس کی بھی کسک ہے اور یہ بات سمجھ میں بھی آتی ہے۔کئی ایشیائی ملکوں میں قومی انقلابات ہورہے تھے۔اور روس میں ایک زبردست سیاسی اور سماجی انقلاب ایسا بھی ہوچکا تھا جس کا اثر ٹیگور اور اقبال نے قبول کیا تھا۔اس لئے شاعری میں بھی ایک بین الاقوامی رنگ کا پیدا ہوجانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔ پہلی جنگ عظیم کے ختم ہوتے ہی ہندوستان میں جنگ آزادی کا وہ سلسلہ شروع ہوا جس نے فتح حاصل کرکے دم لیا۔اس وقت سے اردو شاعری میں ہم وہ ہلکے سے ہلکا اور زبردست سے زبردست رجحان تلاش کرسکتے ہیں جو ملک کی سیاسی زندگی میں دکھائی دے رہا تھا۔ظفر علی خاں جو خلافت تحریک کے پر جوش لیڈر تھے کانگریس میں شریک ہوکر ملکی مسائل پر زبردست طنزیہ نظمیں لکھ رہے تھے۔نظمیں ضبط ہوتی تھیں،اخبار پر پابندیاں لگتی تھیں۔وہ خود جیل میں بند کئے جاتے تھے لیکن مہاتما گاندھی کے ترک موالات اور عدم تشدد کے جذبہ سے سرشار ہوکر ظفر علی خاں،مولانا محمد علی،مولانا حسرت موہانی سب شاعری میں ان جذبات کی ترجمانی کرتے رہے تھے جس نے انقلابی تحریک کو تقویت پہنچتی تھی۔

جس طرح حب الوطنی کا جذبہ سیاسی قوم پرستی میں اور غلامی سے نجات حاصل کرنے کی جدوجہد میں رونما ہوا ویسے ہی قومی آزادی کا تصور معاشی آزادی اور سماجی انقلاب کے خیالات سے بدلا۔اگر کوئی شخص ہندوستان کی قومی تحریک کی رفتار سے واقف ہے تو اسے اردو شاعری کا مطالعہ کرنے اور ان تغیرات کی زبردست جھلک دیکھنے میں کوئی دشواری ہی پیش نہ آئے گی کیونکہ شاعری کا جو حصہ زندگی کی جدوجہد سے قریب رہتا ہے اس میں اس جدوجہد کا رنگ ضرور دکھائی دیتا ہے۔چنانچہ جلیاں والا باغ،ترک موالات، قید و بند،آزادی،اشتراکیت کسان،مزدور،انقلاب ان تمام مسائل نے اردو شاعری میں جگہ پائی اور اسی تیز رفتاری سے جس سے قومی تحریک قدم آگے بڑھا رہی تھی۔یہاں تک کہ اردو شعرا کے نئے گروہ نے جس کی سرکردگی جوش ملیح آبادی نے کی۔اس کے لب و لہجہ میں بڑی شدت،آواز میں بڑی گھن گرج،مطالبات میں بڑا زور اور انداز بیان میں غصہ اور تلخی کا

پتہ چلتا ہے۔ جوشؔ نے جس واضح اور صاف طریقہ پر قومیت کا نعرہ بلند کیا اور وہ اردو شاعری میں ایک بالکل نئی آواز کی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ اس میں خطابت اور نعرہ زنی نے بجلیاں بھر دیں اور برطانوی حکومت اس کی گرمی کو برداشت نہ کر سکی۔ جب ان کی نظم ''شکست زنداں کا خواب'' شائع ہوئی، اور ایک ہندی رسالے سوتنتر بھارت میں چھپی تو وہ رسالہ ضبط کر لیا گیا اور کارکنوں پر مقدمہ چلایا گیا۔ آج سے تقریباً دس سال پہلے انہوں نے اپنی مشہور نظم ''ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں سے'' لکھی اور دوسری جنگ عظیم کے شروع ہوتے ہی انگریزی حکومت کو یاد دلایا کہ صرف جرمنی ہی ظالم نہیں ہے کیوں کہ اس نے بھی اپنے سامراجی بندھنوں کو مضبوط بنانے کے لئے ہندوستان کو تباہ کیا ہے۔ اس نظم میں ایسے مصرعے اور خیالات آتے ہیں۔

دستکاروں کے انگوٹھے کاٹتے پھرتے تھے ہم
سر برہنہ پھر رہی تھی عزت ہندوستاں
آج بیٹھے ہو جو نخلِ راستی کی چھاؤں میں
کیا خدا نا کردہ کچھ موچ آ گئی ہے پاؤں میں

یہ سن کر انگریزی حکومت کو غصہ آیا اور اس نے یہ نظم ضبط کر لی۔ جوشؔ کے گھر کی تلاشی لی گئی اور وہاں جب کچھ نہ ملا تو جوشؔ نے پھر ایک نظم لکھی اور تلاشی لینے والوں کو مخاطب کر کے کہا کہ شاعر کے باغیانہ خیالات اس کی کوٹھریوں اور صندوقوں میں بند نہیں رہتے اس کے سینے میں ہوتے ہیں۔

اردو زبان کی اس پوری نسل کی شاعری قومیت اور آزادی کا کوئی دھندلا یا جذباتی تصور نہیں رکھتی بلکہ واضح طور پر ایسا انقلاب چاہتی ہے جس میں ہندوستان آزاد ہو۔ اس میں جمہوری نظام قائم ہو، ہر شخص کو خوشحالی کی زندگی بسر کرنے کا موقع ملے، رنگ اور نسل کی تمیز مٹ جائے۔ ساغرؔ، مجازؔ، سردارؔ، جوادؔ، اخترؔ، شمیمؔ، ملاؔ، روشؔ، کیفیؔ، مخدومؔ، جذبیؔ، مطلبیؔ فرید آبادی اور دوسرے شعرا کے کلام کا زیادہ حصہ اسی سے بھرا ہوا ہے۔ اس وقت ان کا ایک ایک شعر پیش کرنا بھی ممکن نہیں ہے ان میں سے ہر ایک نے قومیت کے جذبات کو صحت مند

شکل میں پیش کیا۔ یہی نہیں کہ ان کی نظمیں اور کتابیں ضبط ہوئی ہیں بلکہ آغا شورش کاشمیری، سید مطلبی فرید آبادی، تاباںؔ، علی سردار جعفری، جواد زیدی، احمقؔ پھپھوندوی، مجروحؔ قومیت اور آزادی کا گیت گاتے ہوئے جیل خانوں کی سختیاں بھی برداشت کر آئے۔ فرقہ واریت کے خلاف اردو شاعری نے ایسی جنگ کی کہ آج بہت سے فرقہ پرست ادیب جن میں سے بعض ہمارے مشہور ادیب بھی ہیں یہ کہنے پر مجبور ہوئے ہیں کہ اردو کے مسلمان شاعروں اور ادیبوں نے مسلمان قوم یعنی دو قوموں کے نظریہ کی حمایت نہیں کی، اور انہیں اس بات کا رنج ہے کہ مسلمان شاعروں نے اپنی قوم کا ساتھ نہیں دیا۔ ان کو یہ نہیں معلوم کہ اردو شاعری کی روایت ہی یہ ہے کہ اس میں صلح پسندی، جمہوریت اور ترقی کے جذبے جگہ پاتے ہیں۔ رجعت پسندی، فرقہ پروری اور منافرت اس کی روایات میں داخل نہیں ہیں۔

☆☆☆

۱۹۴۸ء

نیا ہندی ناٹک

ہندوستان کی سبھی جدید زبانوں میں ڈرامے کا ارتقا دیر میں ہوا۔ حالانکہ یہاں سنسکرت ڈرامے کی تاریخ بڑی شاندار اور ترقی یافتہ روایت کی حامل تھی۔ شاید اس موقع پر روایت کا لفظ صحیح نہ ہو کیونکہ اگر روایت زندہ شکل میں باقی رہ گئی ہوتی تو ہر جدید زبان اس سے ابتدائی شکل ہی میں متاثر ہوتی تاریخی اور تہذیب اسباب نے سنسکرت کو زوال آمادہ کیا تو اس کی اعلیٰ روایات بھی نگاہوں سے اوجھل ہوگئیں چنانچہ ہندی میں بھی ڈرامہ باقاعدہ اس وقت تک جنم نہ لے سکا جب تک کہ نئے دور کے مغربی اثرات نے اس صنف سے روشناس نہیں کرایا اور انگریزی تعلیم اور ادب کے اثر سے اس کی طرف متوجہ ہونے کا موقع نہیں ملا۔ اس وقت سنسکرت ناٹکوں کی تکنیک اور موضوعات سے خاطر خواہ فائدہ اٹھانے کا خیال ہی پیدا نہیں ہوا۔

ہندی ڈرامے پر تحقیقی کام کرنے والوں نے سترہویں اٹھارویں اور ابتدائی انیسویں صدی میں بھی بعض ناٹکوں یا ناٹک سے ملتی جلتی منظوم کہانیوں کا سراغ لگایا ہے۔ آغا حسن امانت کی لکھی ہوئی، اندر سبھا کو بھی ہندی ڈرامے کے ارتقا میں شامل کیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہندی ناٹک باقاعدہ بھارتیندو ہریش چند کے ہاتھوں شروع ہوا۔ ۱۸۵۰ء سے ۱۸۸۵ء تک یعنی کل ۳۵ سال کی زندگی میں ہریش چند نے جس طرح ہندی ادب کو بہت سی نئی راہوں سے روشناس کیا وہاں ناٹک کو بھی ایک مخصوص منزل تک پہنچا کر اپنے بعد آنے

والوں کے لئے شمعیں روشن کردیں۔ انہوں نے تاریخی، مذہبی، سیاسی اور مزاحیہ ناٹک لکھے اور انہیں کو نمونہ قرار دے کر بالمکند بھٹ، رادھاچرن گوسوامی، کشوری لال گوسوامی وغیرہ نے کچھ ڈرامے لکھے اور یہ سلسلہ بیسویں صدی کی ابتدا تک چلتا رہا یہاں تک کہ جے شنکر پرشاد کی عہد آفریں اور عظیم الشان شخصیت منظر پر نمودار ہوئی۔ ۱۹۱۰ء سے ۱۹۳۷ء تک وہ ہندی ادب پر چھائے رہے۔ تصور پرست، فلسفی، صوفی، رومانی شاعر سب کی روحیں ان میں ایک ہوگئی تھیں اس لئے انہوں نے اپنے تاریخی مسائل اور ایمائی ناٹکوں میں ہندوستان کی جیتی جاگتی تصویر پیش کردی۔ اجات شترو، اسکند گپت، چندر گپت ان کے مشہور تاریخی ڈرامے ہیں جن میں واقعات قدیم ہندوستانی تاریخ سے لئے گئے ہیں لیکن جن کے ذریعہ سے دورِ جدید کی کشمکش اور آدرشوں کی مصوری کی گئی ہے۔ کامنا انکا ایک ایمائی اور رمزاحیہ ڈراما ہے جس کے مختلف نفسیاتی پہلوؤں نے تمثیلی انداز میں زندگی کی مختلف خواہشوں اور حقیقتوں کو پیش کیا ہے۔ یہ زمانہ ہندوستانی ادبیات میں رومانی اندازِ نظر کے پھیلنے پھولنے کا تھا۔ پرشاد اس تحریک کے اہم ترین رہنما تھے لیکن ان کی رومانیت میں ایک اخلاقی اور قومی مقصد بھی پنہاں تھا۔ انہوں نے اپنے عہد کی الجھنوں کا جواب دینے کی بھی کوشش کی ہے۔ فن کے نقطۂ نظر سے پرشاد نے سنسکرت اور انگریزی دونوں کے فن ڈرامہ نگاری سے فائدہ اٹھایا۔ ہر ڈرامہ میں یکساں اصول کی پابندی نہیں ہے۔ نہ ان کے یہاں حزنیہ اور طربیہ ڈراموں کی تقسیم بھی اپنے مقصد کے لحاظ سے ہے یعنی ہر کردار ادائے فرض میں سکون حاصل کرتا ہے اس طرح موت بھی ڈرامہ کو المیہ بنانے کے بجائے فلسفیانہ نشاط کا عنصر رکھتی ہے چونکہ وہ اعلیٰ پائے کے شاعر تھے اس لئے ڈراموں کے درمیان ان کے گیتوں نے اور زیادہ لطف پیدا کیا ہے۔

پرشاد جی کی شخصیت ایسی تھی کہ اس عہد میں کسی اور ناٹک کار کو زیادہ شہرت اور اہمیت حاصل نہ ہوسکی پھر بھی بدری ناتھ بھٹ، سدرشن اور گووند ولبھ پنت نے اپنی طرف متوجہ کرنا شروع کردیا تھا۔ ہندوستان کا قومی شعور بڑھ رہا تھا، اسی کیساتھ غزل، ادب اور ڈرامے کی ٹکنیک سے واقفیت بھی بڑھ رہی تھی اس لئے ڈرامہ نگاری کی روایت میں بھی جان آگئی پارسی اسٹیج پر زیادہ تر اردو ڈرامہ نویسوں کا قبضہ تھا۔ دوسرے قسم کی اسٹیجوں نے ترقی

نہیں کی تھی اس لئے ہندی کے زیادہ تر ناٹکوں کی حیثیت ادبی اور کتابی تھی۔ اس کا یہ مقصد نہیں کہ ناٹک اسٹیج کو مدنظر رکھ کر نہیں لکھے جاتے تھے یا ہندی کے ڈرامے اسٹیج پر ہوتے ہی نہیں تھے بلکہ سچ تو یہ ہے کہ بھارتیندو ہریش چند کے وقت ہی سے اسٹیج کی ضروریات کا بھی خیال رکھا جاتا تھا لیکن اتنا کہنا ضروری ہے کہ یہ ڈرامے زیادہ تر علمی حلقوں میں پڑھے جاتے تھے عوام میں مقبول نہیں تھے۔ چند اہم تاریخی ڈرامے جو پرشاد جی کی روایت کو آگے بڑھانے کے لئے لکھے گئے قومی افتخار و تاریخ کا ملا جلا جذبہ ظاہر کرتے ہیں۔ ایسے ڈراموں میں سدرشن کا دیانند، بلدیو پرشاد مہر کا، میرا بائی، بچن شرما اگر کا، مہاتما عیسیٰ، چندر راج بھنڈاری کے دو ڈرامے، سدھارتھ کمار، اور سمراٹ اشوک، پریم چند کا ''کربلا'' بدری ناتھ بھٹ کا ''درگاوتی'' ملند کا پرتاب، پرتگیا، دیو کی ہری کا پربدھ یامن اودے شنکر بھٹ کا چندر گپت موریہ، اور گووند داس کا ہرش، شہرت رکھتے ہیں۔ قومی زندگی سے متعلق کاشی ناتھ ورما کا سئے، پریم چند کا، سنگرام کنہیا لال کا، دیش دشا، لچھمن سنگھ، غلامی کا ناش، زندگی کے دوسرے مشاغل کے بارے میں تاسگر کا رادھا مادھو، جگناتھ پرشاد چترویدی کا مدھر ملن، آنندی پرشاد سری واستو کا ''اچھوت'' لچھمی نرائن مسرا کا ''سنیاسی'' سب کسی نہ کسی حیثیت سے اہم ہیں۔ ان میں مذہبی اصلاح، ہندو مسلم اتحاد، اچھوت اڈھار، عورتوں کے حقوق، سماج دشمن عناصر سے نفرت کے مسائل پیش کئے گئے ہیں۔ یہ ڈرامے اپنی ٹکنیک میں مغربی فن سے زیادہ متاثر ہیں۔ اسی زمانہ میں کالیداس کے علاوہ بھبھوتی بھاس، ہرش، شکسپیئر، ٹالسٹائے، مولیر، گانووری، مائٹرلیک کے ترجمے بھی ہوئے لیکن سب سے زیادہ رابندر ناتھ ٹیگور اور دوجندر لال کے بنگالی ڈراموں نے ہندی ڈرامہ نویسوں کو متاثر کیا۔ اس عہد میں مزاحیہ ڈرامے بھی لکھے گئے حالانکہ ان کی سطح کچھ ایسی اونچی نہیں ہے۔

ہندی ڈراموں میں شروع ہی سے مذہبی موضوعات عام تھے۔ مہا بھارت، رامائن اور پرانوں سے موضوعات لے کر برابر لکھے جا رہے تھے۔ کرشن بھگتی سے مملو ڈرامے برابر لکھے جا رہے تھے لیکن جیسے جیسے قومی شعور میں آزادی کے جذبہ کو اہمیت حاصل ہوتی گئی ہندی ڈرامہ بھی گمبھیر اور سنجیدہ مسائل کی ترجمانی کے لئے وقف ہو گیا۔

مذہبی اور تاریخی موضوعات کو بھی پیش کرنے میں اس بات کا لحاظ رکھا گیا کہ ان سے
قومی زندگی کے مسائل پر روشنی پڑے۔ اس سلسلے میں سب سے زیادہ کامیابی اودے
شنکر بھٹ، گووند ولبھ پنت، سیٹھ گووند داس اور بیچن شرما اگر کو حاصل ہوئی۔ اودے شنکر
بھٹ نے ''امبا'' ساگر دج، متسیہ گندھ، وشوامتر، لکھے۔ گووند ولبھ پنت نے 'راج
مکٹ'' اور ''انگوٹھی کی بیٹی'' گووند داس نے ''کولینا'' وکاس، سیوا پتھ اور ''آکاش'' اگر
کے ''گنگا کی بیٹی'' ڈکٹیٹر، ''آوارا'' اور چمن مشہور ہوئے۔ ان کے علاوہ ہری کرشن پریمی
کی ''رکشا بندھن'' شیو سادھنا، سوپن بھنگ، آہوتی اور مندر، لکشمی نرائن مسر کے راج
لوگ، سیندور کی ہولی اور آدھی رات پسند کیے گئے۔ پرساد جی نے جو رمزیہ اور تمثیلی انداز
اختیار کیا تھا اس سلسلے کی ایک اہم کڑی سمترا نندن پنت کا جیوتسنا ہے جو وہی شاعرانہ اور تخیلی
خوبیاں رکھتا ہے جو پرشاد کے کامنا میں پائی جاتی ہے۔

ایک ایکٹ کے ڈرامے تو کسی نہ کسی شکل میں بھارتیندر ہریش چندر کے زمانے ہی
سے ملنے لگے ہیں۔ پرشاد جی کا ایک گھونٹ بھی اسی میں شمار کیا جا سکتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے
کہ ناٹک کی اس شکل کو اہمیت اس صدی کی تیسری دہائی میں حاصل ہوئی اور ہندی میں اسے
بھونیشور پرشاد نے فروغ دیا۔ ان کے مجموعہ کارواں کے یک بابی ناٹک زندگی کی پوری
طاقت نمایاں کرتے ہیں گنیش پرشاد ویدی کا مجموعہ ''سہاگ بندی'' بھی اہمیت رکھتا ہے لیکن
جس ناٹک کار کے ڈراموں نے اسے سب سے زیادہ ہر دل عزیز بنایا وہ ڈاکٹر رام کمار ورما
ہیں جن کے مجموعے پرتھی راج کی آنکھیں، ریشمی ٹائی، چارو مترا، بے حد اہم ہیں۔ سیٹھ
گووند داس اور اودے شنکر بھٹ کے علاوہ اپندر ناتھ اشک کے ڈرامے بڑی دلچسپی سے
پڑھے جاتے ہیں۔ اشک کے کئی مجموعے اردو میں بھی شائع ہو چکے ہیں اور اردو ڈرامہ
نگاروں میں بھی ان کا خاص مقام ہے۔ ''دیوتاؤں کی چھایا'' چرواہے، الگ الگ راستے،
ان کے مشہور مجموعے ہیں۔ ایک ایکٹ کے ڈراموں کو ریڈیو کی وجہ سے بہت فروغ حاصل
ہوا اور اسی وجہ سے ان ڈراموں کو نفسیاتی اور مسائلی پہلوؤں کی گہرائی حاصل ہوئی۔ اس
وقت ہندی ڈرامے کا سر سیٹھ گووند داس اودے شنکر بھٹ لچھمی نرائن مسر، اوپندر ناتھ اشک
رام کمار ورما کے ناٹکوں کی وجہ سے بہت اونچا ہے۔ اگر اسٹیج کی آسانیاں بھی نصیب
ہو جائیں تو یہ ڈرامے اور زیادہ اہمیت اختیار کر لیں۔

ادبی انٹرویو

غزل نما

(نوٹ: شارب ردولوی نے پروفیسر سید احتشام حسین سے چند سوالات غزل کے متعلق پوچھے ان کے جواب معہ سوالوں کے محفوظ کر لئے گئے تھے)۔

سوال: احتشام صاحب میں چاہتا ہوں کہ آپ سب سے پہلے اس بات پر روشنی ڈالیں کہ ادب کی موجودہ رفتار کے پیش نظر غزل کا مستقبل کیا ہے؟

جواب: اس سوال کا مختصراً ایک جواب تو یہ ہو سکتا ہے کہ جو صنف شاعری کا حشر ہوگا وہی غزل کا بھی ہوگا لیکن شاید یہ جواب ناکافی ہے اس لئے اس کی توضیح ضروری ہے۔ میرے خیال میں ساری دنیا میں نثر نے شاعری پر غلبہ پالیا ہے اسی وجہ سے بعض لوگ اسے نثر کا دور کہنے لگے ہیں۔ ایسی صورت میں ان اسباب پر غور کرنے کی ضرورت ہے جو شاعری کی ترقی یا ہر دلعزیزی میں مانع ہیں۔ میرا خیال ہے کہ دورِ جدید کی شاعری انسان کی تہذیبی زندگی کا اس طرح جزو نہیں بن سکی ہے جیسے پہلے تھی۔ شاعری اس طرح نہ تو معلومات کا ذریعہ بنی ہے جیسے سائنس اور دوسرے علوم نہ اتنی آسانی سے تفریحی مقصد پورا کرتی ہے۔ جیسے سنیما اور دوسرے مشاغل شعرا کی طرف سے یہ کوتاہی ہے کہ وہ عمومیت کے بجائے انفرادیت پر زیادہ زور دے رہے ہیں ان کی آواز میں اس زندگی اور تہذیب کی آواز نہیں ہے جو بہتوں کے لئے باعث تسکین ہے۔ اس وجہ سے شاعری اپنے بلند منصب سے کسی قدر ہٹ گئی ہے اس کا فکری عنصر تھوڑے سے لوگوں کو متاثر کرتا ہے اور اس کا جذباتی عنصر

اس سے بھی کم لوگوں کو۔

یہ تو ہوا عام شاعروں کا حال۔ اب غزل کی صورت یہ ہے کہ غزل صدیوں سے اردو بولنے اور لکھنے والوں کے مزاج سے ہم آہنگ رہی ہے۔ اس نے خلوت وجلوت میں ان کا ساتھ دیا ہے، غم اور خوشی میں انہیں یاد آئی ہے۔ محبت اور نفرت کے جذبات وہ اس کے ذریعے ظاہر کرتے رہے ہیں اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ عام انسان کے یہاں جو فکری اور جذباتی تسلسل کا فقدان پایا جاتا ہے غزل اس کی آئینہ دار ہے۔ وہ اپنے فارم کے لحاظ سے ہر جذبہ ہر کیفیت ہر موڈ اور ہر خیال کے بیان کی صلاحیت رکھتی ہے دنیا میں بہت کم انسان ایسے ہیں جو بہت دیر تک ایک مسئلہ پر مسلسل غور کرتے ہوں اور جب غور کرتے ہوں تو اس کا انداز منطقی اور فلسفیانہ ہو اور بہت کم لوگ ہیں جو شدت جذبات کے کسی مخصوص نقطے پر دیر تک قائم رہتے ہوں، اس لئے غزل اظہار خیال وجذبات کے لئے بڑے مناسب پیکر کا کام دیتی ہے اس وجہ سے میرا خیال ہے کہ اگر شاعری انسانوں کے لئے آسودگی کا سامان فراہم کرتی رہی، ان کی جذباتی دنیا کی مصوری اس کا کام رہا اور وہ عام واردات قلبی اور ذہنی کے اظہار کا فن بنی رہی تو غزل اس میں سب سے پہلی جگہ رکھے گی۔

سوال: کیا یہ صحیح ہے کہ اردو غزل میں چند خیالات ہیں جن کو بار بار توڑ مروڑ کر پیش لیا جاتا ہے؟

جواب: آپ کے اس سوال میں نیم صداقت ضرور پائی جاتی ہے۔ غزل کا دائرہ بہت وسیع ہونے کے باوجود محدود بھی ہے۔ شاعری کے سارے موضوعات جن کا تعلق فکری بیانیہ محاکاتی اور اعلیٰ اخلاقی تصورات سے ہے سب کے سب غزل میں نہیں سما سکتے حالانکہ یہ بھی صحیح ہے کہ غزل میں زندگی کے اکثر بیشتر پہلو اچھی یا بری شکل میں جگہ پا چکے ہیں۔ یعنی اس میں فلسفیانہ، اخلاقی، سیاسی، سماجی، صوفیانہ اور منظری موضوعات مختلف ادوار میں جگہ پاتے رہے ہیں۔ لیکن اس کا اصل مزاج عشق ومحبت، غم دوراں اور غم جاناں تک ہی محدود رہا ہے۔ یہاں تک کہ فلسفہ وتصوف کے مسائل بھی انہیں علامتوں کے پردے میں بیان کیے گئے ہیں جو ذہن پر عشق ہی کا سارا اثر ڈالتے ہیں اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ غزل مربوط ومسلسل

خیالات، مناظر کے بیان، رزمیہ واقعات اور داستان طرازی کے لئے کبھی ایک موزوں صنف قرار نہیں دی گئی۔ اس طرح جب اس کا دائرہ محدود ہو گیا تو خیالات کی تکرار اور ایک ہی طرح کے جذبات کا اظہار اس میں لازمی تھا۔ ایک بات اور ہے چونکہ غزل میں ہر شعر تقریباً ایک مکمل جذبے کا اظہار کرتا ہے اس لئے اس چھوٹے سے سانچے میں جو تصویریں بنائی جاتی ہیں ان میں آسانی کے ساتھ وہ فرق نہیں کیا جا سکتا جو فکری یا جذباتی مدارج سے پیدا ہونا چاہئے۔ بہت جلد ایک شعر دوسرے شعر کا چربہ اور ایک خیال دوسرے خیال کا عکس معلوم ہونے لگتا ہے حالانکہ بہت ممکن ہے کہ ان کے محرکات بالکل مختلف ہوں تاہم یہ صحیح ہے کہ بڑے سے بڑے شاعر کے یہاں بھی بے انتہا تکرار پائی جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک بات یاد رکھنا ضروری ہے عشق ومحبت اور حیات وکائنات کے معاملے میں بہت سے انسانوں کے جذبات وخیالات یکساں ہو سکتے ہیں اور اگر مختلف لوگ ایک ہی زبان میں اظہار خیال کر رہے ہیں تو ان کے یہاں انفرادیت کے باوجود یکسانیت کا پیدا ہو جانا قرین قیاس ہے یکسانیت کو ہم توارد کہہ سکتے ہیں لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ شعرا نے ایک دوسرے کی دیکھا دیکھی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ میر تقی میر کے چھ دیوانوں میں بعض خیالات اور جذبات میرؔ کی زندگی کا ایسا اہم عنصر تھے جن کے اظہار کے بغیر انہیں ذہنی یا جذباتی آسودگی میسر نہیں ہو سکتی تھی۔ اس لئے وہ میرؔ کے لئے تکرار کی حیثیت نہیں رکھتے تھے۔ ہمارے لئے تکرار کی حیثیت رکھتے ہیں ان تمام باتوں پر نظر رکھ کر میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ اچھے شعراء کے یہاں یہ تکرار کبھی کبھی لطف پیدا کرتی ہے اور ان کے اسالیب اظہار کا فنی مطالعہ کرنے میں معین ہو سکتی ہے پھر بھی یہ حقیقت اپنی جگہ پر صحیح ہے کہ غزل انسانی فکر وخیال اور جذبے کی ساری دنیا پر حاوی نہیں ہے۔

سوال: احتشام صاحب آج کل ہر طرف غزل کی تنگ دامانی کا ذکر ہو رہا ہے کیا یہ درست ہے کہ تنگنائے غزل بقدر فرصت شوق نہیں ہے؟

جواب: آپ کے اس سوال کا جواب درحقیقت دوسرے ہی میں پوشیدہ ہے کیونکہ اگر غزل سارے انسانی جذبات اور خیالات کے اظہار پر قادر ہوتی تو دوسرے اصناف کا

وجود ہی کیوں ہوتا یا اگر وجود ہوتا تو انہیں دنیائے شعر میں اہمیت کیوں حاصل ہوتی لیکن ساری دنیائے ادب میں شاعری کی مختلف اصناف کا وجود اس بات کی دلیل ہے کہ مختلف کیفیات، واردات اور تصورات کے اظہار کے لئے مختلف سانچوں کی ضرورت محسوس کی جاتی رہی ہے۔ عربی شاعری میں تقریباً ایک ہی سانچہ تھا جو قصیدہ، غزل، مرثیہ، فخریہ، بیانیہ، فلسفیانہ ہر قسم کی شاعری کے لئے کام دے جاتا تھا لیکن ایران میں قصیدے سے ٹوٹ کر غزل نے ایک الگ شکل اختیار کرلی۔ مرثیہ نے ایک نیا روپ دھارا، داستانی طرز نے مثنوی کے پیکر میں جنم لیا، ہجویہ شاعری کو الگ مقام حاصل ہوا فلسفیانہ افکار کے لئے رباعی اور قطعہ وجود میں آئے اس لئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ غزل پوری زندگی کی ترجمان نہیں بن سکتی اور جب ایسا ہے تو ہمیں اس کا اقرار کرنا چاہئے کہ دوسرے اصناف بھی اپنے ڈھنگ سے وہی اہمیت رکھتے ہیں جو غزل کی ہے۔ اب رہی یہ بات کہ غزل کی تنگنائے میں کن کن تصورات اور خیالات کی سمائی ہوسکتی ہے اس کا ذکر میں دوسرے سوال کے جواب میں کر چکا ہوں۔ یہاں فطری طور پر غالبؔ کے اس شعر کا خیال آتا ہے جہاں انہوں نے تنگنائے غزل کے ظرف کو چھوٹا بتا دیا تھا لیکن درحقیقت وہاں ان کا مقصود یہ ظاہر کرنا نہیں تھا کہ غزل اظہار جذبات کے لئے ناکافی ہے بلکہ محض اتنا کہنا تھا کہ اس غزل میں نواب تجمل حسین خاں کی جتنی تعریف کرنا چاہئے وہ نہیں کرسکتا اس لئے یہ سوچنا کہ غالبؔ غزل کو اظہار جذبات کے لئے ناکافی سمجھتے تھے درست نہیں ہے تاہم یہ صحیح ہے کہ انہیں اس کا احساس تھا کہ غزل کو قصیدہ نہیں بنایا جاسکتا اور نہ ایسا کرنا مناسب ہے۔ اس لئے میں سمجھتا ہوں کہ غزل سے سارے اصناف کا کام لینے کی کوشش نہ صرف اس نازک صنف پر ظلم کے مترادف ہے بلکہ بعض حالات میں شاعر کو ناکامی کا منہ بھی دیکھنا پڑتا ہے۔

سوال: آخر میں آپ سے ایک سوال اور کرنا چاہتا ہوں کہ وہ کون سے جدید شعرا ہیں جنہوں نے غزل گوئی میں فکر یا نظر کا کوئی نیا طرز داخل کیا۔

جواب: اگر آپ جدید شعراء سے موجودہ ہی دور کے شعرا مراد لیتے ہیں تو اس میں اثرؔ، جگرؔ، فراقؔ، فیضؔ، جذبیؔ، مجروحؔ، ناصرؔ کاظمی اور حفیظؔ ہوشیار پوری کا نام لیا جاسکتا ہے

ورنہ اگر محض انداز بیان کی ندرت کو لیا جائے تو اس میں اور بہت سے ناموں کا اضافہ ہو سکتا ہے۔ لیکن میرے پیش نظر آپ کے سوال کا یہ جز ہے کہ کن غزل گویوں نے فکر و نظر کا کوئی نیا طرز غزل میں داخل کیا۔ فکر و نظر کے نئے طرز کا مطالبہ ایک بہت بڑا مطالبہ ہے جو عام شاعر پورا نہیں کر سکتا۔ اس کے لئے علم مشاہدہ کی انفرادیت، اظہار جذبات پر قدرت اور اپنی انفرادیت کو عمومیت کے سانچے میں ڈھالنے کی قوت ساری چیزیں ضروری ہیں۔ ان سب کا امتزاج بہت کم شعرا کے یہاں ہوا ہے قدیم شعرا میں بھی چند ہی نام ایسے لئے جا سکتے ہیں جنہیں باضابطہ فکر و نظر میں اجتہاد کا درجہ دیا جا سکے۔

۱۹۶۰ء

غزل میں محبوب کا بدلتا کردار

(اصناف ادب میں سے بعض ایسے سخت جان اور لچکدار ہوتے ہیں کہ مخالفت کے باوجود کبھی شکل اور کبھی رنگ بدل کر اپنی زندگی کا یقین دلاتے رہتے ہیں۔ اردو غزل کا بھی یہی حال ہے۔ اس کا سدا بہار حسن یونانی دیو مالا کی ان پریوں کی یاد دلاتا ہے جو کبھی بوڑھی نہیں ہوتیں۔ غزل کے اشعار میں تہہ در تہہ اتنے خارجی اور داخلی بناؤ ہوتے ہیں کہ اس کو دلچسپی کی نظر سے دیکھنے والے حسن و لطافت کے انداز میں ڈھونڈھ ہی لیتے ہیں۔ اس کی دلکشی کے بہت سے پہلو، حسن زیرِ نقاب، کی سی کیفیت رکھتے ہیں۔ کچھ ''عریاں'' ہو کر دلنوازی کھو دیتے ہیں کچھ رمز و کنایات کے پردے میں چھپ کر دل کو کھینچتے ہیں۔ تشبیہوں اور استعاروں میں باتیں کرنے کا یہ مقصد نہیں کہ غزل کوئی طلسمی یا پُر اسرار صنف سخن ہے جس کے تجزیہ کی کوشش فضول ہوگی۔ غزل بھی دوسری ادبی شکلوں کی طرح مخصوص سماجی اور ذہنی اثرات کے ماتحت پیدا ہوئی۔ اس نے بھی بدلتے ہوئے حالات سے آب و رنگ لے کر نیرنگیوں کا لباس پہنا اس پر بھی سیاسی، معاشی اور معاشرتی اثرات کا سایہ پڑتا رہا اور اس میں بھی شاعروں کے تبدیل ہوتے ہوئے تجربات اور جذبات کی کشمکش رونما ہوتی رہی۔ طرز اظہار کے جس سانچے کا موضوع انسان اور اس کے جذبات ہوں گے اس میں سماجی حالات کے مطابق تبدیلیاں ہونا ضروری ہے۔ اظہار کے بعض طریقوں میں موضوع اور مواد کے ساتھ ہیئت اور تکنیک میں بھی واضح تبدیلیاں ہو جاتی ہیں اور معمولی نگاہ بھی ان کا

اندازہ کر سکتی ہے۔ بعض میں بہت آہستہ اور مشکل سے محسوس ہونے والے انداز میں ہوتی ہیں جنہیں گرفت میں لانا دشوار ہوتا ہے۔ غزل اسی دوسرے طرزِ اظہار سے تعلق رکھتی ہے یہی وجہ ہے کہ کچھ لوگ غزل میں ایک باطنی قسم کی قدامت اور فرسودگی پاتے ہیں جو لاعلاج ہے اور جس میں نئے خیالات، نئے محسوسات، نئے مادی اور ذہنی تجربات اور نئے لب ولہجہ کی سمائی ہو نہیں سکتی۔ اس میں ایک ہی رام کہانی برابر دوہرائی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ خیالات تمام و کمال درست نہیں ہیں مگر غور طلب ضرور ہیں۔

اردو غزل کی تاریخ پر نظر ڈالی جائے تو اس کے موضوع، اشارات، طرز ادا اور لب ولہجہ میں، بہت سے اتار چڑھاؤ ملیں گے بلکہ کئی مقامات پر تو غزل اپنی تغزل کی روح کھو کر جارحیت کے بے جوڑ لباس پہنے نظر آتی ہے۔ یوں چاہے غزل میں بہت سے مضامین داخل ہو گئے ہوں لیکن اس کا مرکزی نقطہ عشق و محبت ہی رہا ہے اور وہ بھی محبت کا داخلی اظہار اور محبت کی تعبیریں شعوری اور غیر شعوری طور پر اتنی مختلف شکلوں میں کی گئی ہیں کہ ہر جگہ ایک نیا رنگ اور ہر طرف ایک نئی تصویر جلوہ گر ہوتی ہے۔ رسمی شعراء کا ذکر نہیں کہ وہ تو سنی سنائی باتیں دہراتے اور دوسروں کے چبائے ہوئے نوالے چباتے ہیں۔ ان کا سرمایہ دوسروں کی محبت دوسروں کے ہجر و وصال، دوسروں کی مستی اور بیزاری دوسروں کی سینہ چاکی اور جگر کاوی سے ترتیب پاتا ہے اس لئے ان کے یہاں نہ تو عشق کا کوئی تصور ہوتا ہے اور نہ عاشق کا، نہ محبوب کا کوئی کردار بنتا ہے نہ رقیب کا، نہ گل و بلبل کے پردے میں محبت کے راز بیان ہوتے ہیں نہ شمس و قمر کے ذکر میں حسن محبوب کی کہانی کہی جاتی ہے لیکن اچھے غزل گو شعراء کے یہاں ولی اور سراج کے وقت سے آج تک ہر حساس شاعر کے ساتھ محبت عاشق اور محبوب زندہ کردار بن کر آتے رہے ہیں اور صرف یہی نہیں بلکہ ساقی، زاہد، محتسب، گل و بلبل، صیاد اور باغ، رند اور رقیب بھی اپنی معنویت میں تبدیلی پیدا کرتے رہے ہیں ظاہر ہے کہ غزل میں کوئی کردار اپنی بھرپور شکل میں نمایاں نہیں ہو سکتا بلکہ بہت سے ٹکڑوں میں بٹ کر بہت سے پہلوؤں میں ظاہر ہو کر اس کی شخصیت مترتب ہوتی ہے۔ انفرادی تجربات اور ان کے اظہار کو چھوڑ کر عام طور سے غزل نے اپنے مخصوص ادوار میں مخصوص ذہنی فضا فراہم کی ہے۔ اس

کے سماجی اسباب ہیں جن کے تجزیہ کے بعد ہی غزل کے پردے میں بدلتے ہوئے کرداروں کو سمجھا جاسکے گا۔

غزل کا لفظ عربی ہے اس کی روح عرب میں پیدا ہوئی لیکن جس غزل سے اردو کی رگ وپے میں خون دوڑ رہا ہے، جس کے وسیع دامن میں صدیوں کی شاعری اپنے حسن اور کمال کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہے وہ عربی مغازلہ سے مختلف ہے جب سامانی بادشاہوں کے عروج کے زمانے میں عربی اثرات کے ماتحت نئی ایرانی شاعری پیدا ہوئی تو غزل نئی وسعت اور نیا نکھار لے کر نمودار ہوئی گو بہت سے لوگ غزل کو ایک ابدی اور دائمی داخلی کیفیت کا نتیجہ سمجھ کر اس بات سے چڑھتے ہیں کہ اسے جاگیرداری یا شاہی دور کی تخلیق قرار دیا جائے لیکن حقیقت یہ ہے کہ جب اس کے عناصر کا تجزیہ کیا جائے گا تو اس کے کرداروں میں شاہی اور جاگیرداری دور کے لوازم نکلیں گے اس کے اشاروں اور کنایوں میں اسی عہد کے تصورات چھپے ہوئے دکھائی دیں گے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اس میں محبت کا وہی تصور ملے گا جو جاگیرداری اور مہم جوئی کے دور میں پنپ سکتا تھا۔ میں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ غزل کا سب سے بڑا موضوع محبت اور اس کی نیرنگیاں ہیں اس لئے جب عہد بہ عہد خود محبت کا تصور بدلتا رہا تو پھر غزل میں اس کا نمایاں ہونا حیرت کی بات کیسے ہوسکتی ہے۔

محبت ازدواجی زندگی کی مسرتوں کی تکمیل سے الگ تلاش جمال اور حسن پرستی کی حیثیت رکھتی تھی جسے پردہ کی رسم نے پیچیدہ، پراثر، غمناک اور دشوار بنا دیا تھا اور جسے اخلاق کی کڑی نظر کسی حال میں جائز نہیں قرار دیتی تھی۔ اردو شعراء کی محبت چاہے واقعی ذاتی تجربے کی حیثیت رکھتی ہو چاہے رسمی انداز بیان کے آگے نہ جاتی ہو اس اخلاقی دائرہ میں گھٹ کر رہ گئی ہے اور ہر منزل پر ایک المیہ بن کر سامنے آتی ہے۔ اس کی مکمل تصویر کوئی دیکھنا چاہے تو اردو کے سب سے بڑے غزل گو شاعر میر تقی میر کا دیوان کہیں سے کھول لے۔ چونکہ اس عہد کا تذکرہ مقصود نہیں ہے اس لئے مثالیں دینے کی ضرورت نہیں۔ مگر یہ بات تو ہم بھی جانتے ہیں کہ یہ دور غدر کے بعد اپنا بیمار حسن کھو بیٹھا اور زندگی نئے طوفانوں سے آشنا ہوئی نئی قدریں پیدا ہوئیں اور سماجی نظام کی جاگیردارانہ بنیاد متزلزل ہوگئی۔ عمارت گری

نہیں بلکہ اس کے بعض ستون تو سو برس بعد آج بھی کھڑے ہوئے ہیں جس کے سایہ میں خیال پرست پناہ لینی چاہتے ہیں۔ اس نئے دور کے سب سے بڑے علم بردار مولانا حالی ہیں انہوں نے جب اردو غزل پر نظر ڈالی تو اس میں محبت ایک عجیب شکل میں نظر آئی۔ ان کے نقطۂ نظر سے وہ یا تو خیالی تھی یا بداخلاقی سکھاتی تھی یا امرد پرستی کی جانب مائل کرتی تھی۔ اس لئے انہوں نے نئے حالات کو دیکھتے ہوئے محبت کا دوسرا نظریہ پیش کیا۔ یہ یاد رکھنا چاہئے کہ مولانا حالؔی مصلح تھے اور اسلامی اخلاق کے علمبردار اس لئے وہ محبت کو ایسی عمومیت دینا چاہتے ہیں جہاں اس کا وہ عاشقانہ کردار باقی نہ رہ جائے جو قدما کو عزیز تھا چنانچہ وہ فرماتے ہیں:

''پس جب کہ عشق و محبت میں اس قدر احاطہ اور جامعیت ہے اور جب کہ عشق کا اعلان کم ظرفی اور معشوق کا پتہ بتانا بے غیرتی ہے تو کیا ضرور ہے کہ عشق کو محض ہوائے نفسانی اور خواہش حیوانی میں محدود کر دیا جائے اور ایسے سترِ مکتوم کو فاش کر کے اپنی تنگ ظرفی اور کم حوصلگی ظاہر کی جائے۔ اسی لئے ہماری یہ رائے ہے کہ غزل میں جو عشقیہ مضامین باندھے جائیں وہ ایسے جامع الفاظ میں ادا کئے جائیں جو دوستی اور محبت کے تمام انواع و اقسام اور تمام جسمانی و روحانی تعلقات پر حاوی ہوں اور جہاں تک ہو سکے کوئی لفظ ایسا نہ آنے پائے جس سے کھلم کھلا مطلوب کا مرد یا عورت ہونا پایا جائے۔''

مولانا حالؔی نے اپنی اخلاقی ذمہ داری کا خیال کرتے ہوئے یہ لکھ تو دیا لیکن غزل میں اس کا نبھانا آسان کام نہ تھا۔ خود حالؔی کی غزلوں میں جو تبدیلی آئی اس نے محبت کا یا تو قدیم کردار ہی اپنایا یا اس کے ذکر ہی سے ہاتھ اٹھا لیا اور جیسا کہ انہوں نے کہا تھا کہ:

''محبت کچھ ہوا و ہوس اور شاہد بازی و کام جوئی پر موقوف نہیں ہے بندے کو خدا کے ساتھ اولاد کو ماں باپ کے ساتھ، ماں باپ کو اولاد کے ساتھ، بھائی کو بہن کے ساتھ، خاوند کو بیوی کے ساتھ، بیوی کو خاوند کے ساتھ، نوکر کو آقا کے ساتھ، رعیت کو قوم کے ساتھ، خاندان کے ساتھ، غرضیکہ ہر چیز کے ساتھ لگاؤ اور دلبستگی ہو سکتی ہے۔''

انہوں نے اس پر عمل کرنے کی کوشش کی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ عاشق اور معشوق کی اصل

حقیقت باقی نہ رہی کیونکہ وہ جنسی جذبہ جو محبت کی تخلیق کرتا ہے، مکان، وطن، قوم رعیت اور جانور کے ساتھ پیدا نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ حالی اسی میں الجھ کر رہ گئے۔

غزل اپنے مزاج کے اعتبار سے اونچے مہذب طبقہ کی چیز ہے۔ اس میں عام انسان نہیں آتے۔ نظیر اکبر آبادی کو دیکھئے کہ انہوں نے اپنی نظموں میں عام انسانوں کے دکھ درد، ان کی سوجھ بوجھ، ان کی معاشرت اور زندگی پیش کی لیکن غزلیں اسی معیار کی طرف جھکتی رہیں جو اس وقت رائج تھا۔ چنانچہ حالی وغیرہ کے بعد عام نفس شاعری میں جو تغیرات ظاہر ہوئے وہ غزلوں میں اپنی ساری ہمہ گیری کے ساتھ نمایاں نہ ہو سکے۔ چکبست کی غزلیں پڑھئے تو معلوم ہوتا ہے کہ محبوب کی جگہ قوم اور وطن نے لے لی ہے۔ اقبال کی غزلوں کی داخلیت گہری اور فلسفیانہ ہے اور عاشق و معشوق سے زیادہ "مرد مومن" اور "قلندر" کے کردار اُجاگر کرتی ہے۔ تصوف نے غزل میں رمزیت کی بھرمار کر کے عشق کو اسی مثالی نوعیت کا رکھا جو جنسی عشق کی تھی لیکن پاک محبت اور بوالہوسی، مجاز اور حقیقت نے کہیں کہیں عاشق و معشوق کی صورتیں ضرور بدل دیں۔ نئی غزل میں ایک آدھ کو چھوڑ کر کسی نے تصوف سے دلچسپی نہیں لی بلکہ اس کی جگہ نیا انسانی تصور آیا۔ زندگی کا ہمہ گیر درد پیدا ہوا جس میں کہیں کہیں حسن و عشق پر بھی بن گئی۔ سرمایہ داری کا دور ہندوستان میں بھی آیا اور محبت کا تصور واضح طور پر بدلا لیکن اردو کے غزل گو شعرا کی دنیا نہیں بدلی۔ جو تھوڑی بہت تبدیلی اقبال، چکبست وغیرہ کے یہاں ہوئی اس کی نوعیت فلسفیانہ اور سیاسی تھی ورنہ عزیز، ثاقب، اصغر، جگر، فانی وغیرہ کے یہاں یا تو لب ولہجہ میں تبدیلی ہوئی یا نفسیات محبت کے بیان میں۔ لیکن ان کے یہاں بھی کوئی بنیادی تغیر جو سماجی اور معاشی اسباب کا نتیجہ ہو نظر نہیں آتا۔ سرمایہ داری نے انفرادیت کو پروان چڑھایا اور محبت کو بازار کا سودا بنا دیا لیکن خوش قسمتی سے ہندوستان میں آزادی کی روحانی اور جذباتی جدوجہد بھی اس کے ساتھ تیز ہوتی گئی اور وہ شعرا جنہیں ہندوستان کے سماجی مسائل کا احساس تھا، جن کے غم اور خوشی میں خلوص تھا ان کے یہاں محبت ایک رفاقت، ایک جذبۂ یگانگی، ایک تکملۂ حیات کی طرح آئی، عاشق محض ناکام و نامراد، لاغر، ضعیف، ناتواں، بے حیا، ستم کش اور مریض انسان نہ رہا بلکہ خود دار،

خود پسند اور طالب محبت بن کر سامنے آیا۔ محبوب، ظالم، بے وفا، جفا کش، تغافل شعار، ستمگر، جلاد، قاتل، بدزباں اور بدخو کے روپ میں نہیں، ایک ساتھی دوست اور رفیق کی طرح پیش کیا گیا۔ محبت کا حقیقت پسندانہ تصور عاشق و معشوق کو نئی شکل میں جلوہ گر کرتا ہے۔ امرد پرستی، رقیب دشمنی کے ساتھ ہی ساتھ روایتی ظالم و مظلوم محبوب و عاشق بھی ختم ہو گئے ہیں۔ ان کی جگہ انسانی معیار سے قریب تر کردار وجود میں آ گئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کی اصل بہار طویل نظموں میں دیکھی جا سکتی ہے۔ غزلوں میں صرف ان کی سایہ کی طرح گزرتی ہوئی پرچھائیاں دکھائی دیتی ہیں۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ بدلے ہوئے حالات کا اثر غزلوں نے قبول نہ کیا ہو۔ رمز و کنایات کی معنویت ہر دور میں بدلتی ہے۔ آج کے غزل گو شعرا بھی سے بعض اس سے خوب واقف ہیں۔ چنانچہ حسرت موہانی، فراق گورکھپوری، مجاز، ساحر لدھیانوی، ملا، مجروح، اور فیض وغیرہ کی غزلیں ان کی بہترین مثال ہیں۔ چند شعرا اپنے دعوے کی دلیل پیش کرتا ہوں۔

حسرت موہانی :

حسن بے پروا کو خود بین وخود آرا کردیا
کیا کیا میں نے کہ اظہار تمنا کردیا

غرور حسن کی تاثیر سے ڈر ہے مجھے حسرت
کہیں ایسا نہ ہو یہ عشق کو بھی خود نما کردے

تجھ میں کچھ بات ہے ایسی جو کسی میں نہ ملی
یوں تو اوروں نے بھی دل ہم سے لگا رکھا ہے

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

فراق گورکھپوری:

سر میں سودا بھی نہیں دل میں تمنا بھی نہیں
لیکن اس ترکِ محبت کا بھروسا بھی نہیں

ایک مدت سے تری یاد بھی آئی نہ ہمیں
اور ہم بھول گئے ہوں تجھے، ایسا بھی نہیں

غرض کہ کاٹ دیے زندگی کے دن اے دوست
وہ تیری یاد میں ہوں یا تجھے بھلانے میں

اس پرسشِ کرم پہ تو آنسو نکل پڑے
کیا تو وہی خلوص سراپا ہے آج بھی

رموز عذر جفا تک خیال جا نہ سکا
میں چپ رہا تو برا ماننے کی بات نہیں

لے حسن ومحبت کے وہ ایام بھی آئے
کچھ کم ہے ترا لطف بھی، کچھ درد نہاں بھی

فیضؔ:

دنیا نے تیری یاد سے بے گانہ کردیا
تجھ سے بھی دلفریب ہیں غم روزگار کے

وہ مرے ہو کے بھی مرے نہ ہوئے
ان کو اپنا بنانے کے دیکھ لیا

فیضؔ تکمیلِ غم بھی ہو نہ سکی
عشق کو آزما کے دیکھ لیا

مجازؔ:

کمالِ عشق ہے دیوانہ ہوگیا ہوں میں
یہ کس کے ہاتھ سے دامن چھڑا رہا ہوں میں

بے سبب التفات کیا معنی
کچھ تو اے چشم ناز ہیں ہم لوگ

بارہا ایسا ہوا ہے یاد تک دل میں نہ تھی
بارہا مستی میں لب تک ان کا نام آہی گیا

ساحرؔ:

تری نگاہ مرے غم کی پاسدار سہی
مری نگاہ میں غم ہی نہیں کچھ اور بھی ہے

کیفی اعظمی:

تری امید پہ ٹھکرا رہا ہوں دنیا کو
تجھے بھی اپنے پہ کچھ اعتبار ہے کہ نہیں

غزل کی شاعری گہری ہونے کے باوجود اپنی ذہنیت کی وجہ سے جذباتی لمحوں اور عارضی کیفیتوں کی ترجمانی بن کر رہ جاتی ہے اس لئے اس میں ہیرو پیدا نہیں ہو سکتے جو خیالات اوپر کے اشعار میں اشاروں اور کنایوں میں بیان ہوئے ہیں نظموں میں پورے پھیلاؤ کے ساتھ آتے ہیں، عشق، عاشق اور معشوق سب بدلے ہیں آزاد محبت کے جذبے نے، رفاقت کی جستجو نے، غم عشق اور غم روزگار کی کش مکش نے ان کرداروں ہی میں تبدیلی نہیں پیدا کی بلکہ زاہد اور محتسب، ساقی او مغبچوں کا کردار بھی بدل دیا ہے۔ اب باغ دوسرا ہے

اور گلچیں دوسرے اب صیاد کوئی اور ہے اور بلبل دوسرے۔ غزل اب تک عوامی زندگی کو اپنے اندر جذب نہیں کرسکی ہے۔ آج بھی وہ متوسط طبقے کی ذہنی کشمکش کی ترجمان ہے۔ اور غالباً رموز وعلامات، اشارات وکنایات سے بھری ہوئی ہونے کی وجہ سے مکمل طور پر یہ آسانی سے اس نئی تہذیبی زندگی کے عناصر پیش نہ کرسکے گی جن کی نمود عوام میں ہو رہی ہے۔ بات ختم کرنے سے پہلے یہ کہہ دینا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ نظم تو فرائڈ کی بھول بھلیاں میں گرفتار ہوگئی ہے لیکن غزل اب تک شعور ولاشعور کے پیچ وخم سے بچتی رہی ہے اور یہ بہت بڑی بات ہے۔

۱۹۵۰ء

اردو کے رومانی افسانہ نگار

یہ کہنا کہ اردو ادب کی تاریخ میں باقاعدہ کوئی رومانی تحریک اس شکل میں رہی ہے جیسی یورپ کی تاریخ ادب میں ملتی ہے، شاید بڑا بحث طلب مسئلہ بن جائے لیکن اس بات سے کسی ذہین ادب نواز کو انکار نہ ہوگا کہ رومانیت کے جو اجزا اور عناصر ترکیبی ہیں وہ کم یا زیادہ اردو ادب کے اس دور میں فراوانی کے ساتھ پائے جاتے ہیں جسے دورِ جدید کہا جاتا ہے۔ رومانیت ایک شخصی اور انفرادی میلان ہونے کے ساتھ ساتھ تاریخی اور فلسفیانہ وزن بھی پیدا کر لیتی ہے لیکن ہر جگہ انفرادی شدت احساس ہی کے نتیجے میں رومانیت کا افسوں جاگتا ہے اور جمود کو توڑنے، نا آسودگی سے ذاتی طور پر نجات حاصل کرنے، شدت تخیل کی مدد سے خوابوں میں اپنی دنیا تعمیر کرنے، چیزوں کو نت نئے روپ میں دیکھنے اور معمولی چیزوں میں غیر معمولی خصوصیتیں تلاش کرنے کا جذبہ دوسرے جذبات پر حاوی ہو جاتا ہے رومانیت تلوّن طبعی اور مسلسل بے قرار رکھنے والی خلش سے غذا پاتی ہے اس لئے روایتوں سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لئے پرواز فکر اور آزادہ روی سے اس حد تک کام لیا جاتا ہے کہ قدم زمین سے اٹھ جاتے ہیں اور آنکھیں فضا میں بے سود گھورتی رہتی ہیں۔ یہ رومانیت طرح طرح کے بھیس بدلتی ہے اور خیالات کو اچھی طرح کہیں جمنے نہیں دیتی۔

چونکہ رومانیت کا اہم ترین جزو تخیل کی نادرہ کاری ہے اس لئے ادب کے وہ شعبے جن میں تخیل کی جولانیاں دکھانے کا سب سے زیادہ موقع ملتا ہے۔ شعوری یا غیر شعوری طور

پر بہت جلد رومانوی رنگ میں ڈوب جاتے ہیں۔ یہ ایک جانی ہوئی بات ہے کہ ''رومان'' کا لفظ ہی ابتدا میں ان خاص قسم کی تخیلی کہانیوں اور رنگین قصوں کے لئے استعمال ہوتا تھا جو حسن و عشق کے جرأت آزما اور پُرخطر واقعات سے بھرے ہوئے تھے۔ اردو زبان کے ابتدائی دور میں جو منظوم کہانیاں لکھی گئیں وہ کہیں کہیں اس لحاظ سے رومانی فضا رکھتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ تاریخی طور پر اس انداز کا ارتقا دور جدید ہی سے منسوب کیا جاسکتا ہے۔ ہندوستان کے سماجی ارتقا کے ایک خاص موڑ پر سیاسی اداروں میں آل انڈیا نیشنل کانگریس مذہبی اور اصلاحی تحریکوں میں راجہ رام موہن رائے اور سرسید کی اہم تحریکیں ادبی تغیرات میں آزادؔ اور حالیؔ کی نیم اصلاحی، نیم باغیانہ جدوجہد نمایاں حقیقتیں ہیں جو ایک دوسرے کا عکس اور ایک دوسرے کا ضمیمہ ہیں۔ بیسویں صدی کے آتے آتے آزادی کی خواہش اور مغربی اثرات نے عمل کی دنیا سے دور ایک انتہا پسندانہ رومانوی اور تخیلی انداز نظر بھی پیدا کردیا تھا جو کسی کے یہاں فطرت پرستی کے روپ میں، کسی کے یہاں بغاوت کی شکل میں، کسی کے یہاں مذہب سے بغاوت کی شکل میں کسی کے یہاں تخیلی رنگین بیانی اور والہانہ گم شدگی کے رنگ میں رونما ہوا۔ جو زنجیریں واقعی زندگی میں نہیں ٹوٹ سکتی تھیں وہ خیالوں میں ٹوٹنے لگیں اور تصور کی مینا کاریوں سے محدود زندگی ہی میں نئے چمن کھلنے لگے۔ یورپ اور بنگال کے نغموں کی آمیزش سے شراب دوآتشہ ہوتی گئی اس کی جڑیں گہری نہ تھیں لیکن اوپر اوپر رنگینیوں کا وہ طوفان اٹھنے لگا کہ نہ جانے کتنے لکھنے والے اس میں بہہ گئے۔

رومانی تحریک کی اس ادھوری تصویر میں کئی نقش نمایاں ہیں۔ یہ تصویریں بنتی بگڑتی مٹتی اور سنورتی بھی رہتی ہیں۔ کہانیوں کے لکھنے والے یوں بھی انوپ روپ بنانے کے شائق ہوتے ہیں پھر جب ان کے تخیل کو پرواز کی آزادی ہو نہ دکھ سکھ کے سپنے دیکھنے اور دکھانے کی آزادی ہو، ریگستانوں میں پھول کھلانے اور فضاؤں میں اڑنے کی آزادی ہو کرداروں کو اپنے خیال کے سانچے میں ڈھالنے، شکل و شمائل میں حوروں اور پریوں کا رنگ بھرنے، قصبوں اور شہروں کو بغداد اور قاہرہ بنانے کی آزادی ہو تو یہ بتانا مشکل ہے کہ کس کس

انداز کے افسانے لکھے جا سکتے ہیں! رومانیت چونکہ ایک طرح کا باغیانہ مسلک ہے اس لئے رومانی ادیب بھی مختلف ہوتے ہیں اور افسانوں میں اس کے ابتدائی نقوش جو مخزن لاہور کے صفحات پر ابھرے آج تک کے رومانیوں میں مختلف انداز نظر ملیں گے۔

جس افسانہ نگار نے باقاعدہ رومانیت کا صور پھونکا وہ سجاد حیدر یلدرم ہیں۔ ابتدا میں ان کے افسانے اور افسانہ نما مضامین مخزن میں شائع ہوئے اور لوگوں کو ایک نئے لب ولہجہ، نئے رنگ و آہنگ کا احساس ہوا۔ اگر غور کیا جائے تو یلدرم کے ذوق نظر کا سلسلہ ترکی ہوتا ہوا یورپ تک پہنچتا ہے۔ ان افسانوں میں رنگینی، رنگینی کے لئے ہے بحثیں نتیجے نکالنے کے لئے نہیں، دلچسپی کے لئے ہیں، واقعات ایک دوسرے سے اس لئے مربوط نہیں ہیں کہ ان سے حقیقت کی کیفیت پیدا ہوگی، بلکہ اس لئے کہ ان سے وہ فضا پیدا ہوگی جو جذباتی آسودگی اور سکون کا فریب دے سکے گی۔ یلدرم بظاہر اس فضا کی تخلیق جانے پہچانے واقعی عناصر سے کرتے ہیں لیکن ذرا گہری نظر سے دیکھا جائے تو ان عناصر میں حقیقت سے زیادہ تخیل کی رنگ آمیزی ہوتی ہے۔ یہ بات خیالستان در حکایات واحتسابات کے سرسری مطالعے سے بھی معلوم ہو سکتی ہے کہ ان افسانوں میں حقیقی نہیں تخئیلی زندگی کے عکس چل پھر رہے ہیں۔

یوں تو ہر افسانہ نگار کے ہاں فطرت، حسن، عورت اور محبت کے وہ تخیلی پیکر ملتے ہیں جن سے رومانیت کا جادو جاگتا ہے لیکن اس کی ایک دلکش مثال نیاز فتحپوری کی تحریروں میں ملتی ہے۔ ان کے طویل اور مختصر افسانوں اور افسانوی مضمونوں میں نور و نکہت، رنگ و بو کی اتنی فراوانی ہوتی ہے کہ قصہ سے زیادہ یہی چیزیں اہم معلوم ہوتی ہیں۔ واقعات اور ان کی ترتیب سے جو فضا پیدا ہوتی ہے وہ افسانہ نگار کے ذہن میں وجود رکھتی ہے اور اپنی مبالغہ آمیزی اور شدتِ احساس کی وجہ سے مصنوعی معلوم ہونے لگتی ہے۔ یہ تصنع زبان کی غیر معمولی ادبیت، عبارت کے پھیر، تشبیہ اور استعارہ کی کثرت، انداز گفتگو کی اجنبیت کی وجہ سے اور نمایاں ہو جاتا ہے۔ افسانہ کے مطالبات پلاٹ، کردار نگاری، ڈرامائی تاثر اور ارضی فضا کے مطالبات ہیں۔ ان میں سے اکثر چیزوں کی طرف سے نیاز افسانوں میں غفلت برتتے ہیں۔ فلسفیانہ مباحث، نفسیاتی موشگافیوں، قول محال اور رنگین بیانی سے ان چیزوں

کی کمی پوری نہیں ہوتی۔

مجنوں گورکھپوری کی افسانہ نگاری سرتا سران کی فکری اور تخئیلی زندگی کی پروردہ ہے کیوں کہ ان کے افسانوں کے بنیادی کردار اور مرکزی واقعات عشق وحسن اور فکر وفلسفہ کے مباحث میں ہمیشہ حقیقی زندگی سے بھاگ کر اس زندگی کی جستجو کرتے ہیں جو زندگی کے وجود ہی کا خاتمہ کردے اور فطرت کی بے رحم مشین خوشی وکامرانی کے ہر سلسلہ کو کاٹتی ہوئی اس طرح گزر جائے کہ غم، تکلیف، تباہی، خودکشی اور موت کے سوا کچھ باقی نہ رہے۔ افسانوں اور ان کے کرداروں میں یہ باتیں ہوں یا نہ ہوں مجنوں کے ذہن میں ہیں اور وہ انہیں اپنے کرداروں پر مسلط کرنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں۔ زندگی کے معاملے میں مجنوں کا نقطۂ نظر بہت بدل چکا ہے معلوم نہیں کہ اگر وہ اب افسانے پھر لکھیں تو کیسے لکھیں۔

اگر مہدی افادی، سجاد انصاری، اور ریاض خیر آبادی افسانے لکھتے تو ان کے یہاں بھی رومانوی انداز نظر سے ایسے پھول کھلتے، تاہم اگر ہم رومانیت سے مبہم طور پر حقیقی زندگی سے دوری یا مثالیت مراد لے لیں تو اکثر افسانہ نگار جو مکمل طور پر، رومانی نہیں ہیں اپنے بعض تصورات کی وجہ سے رومانی نظر آنے لگتے ہیں۔ مثلاً پریم چند، علی عباس حسینی، اعظم کریوی کے یہاں کبھی کبھی جس طرح دیہات کی فضا اور دیہات کے کردار آتے ہیں ان میں وہ مثالیت ملتی ہے جو افسانے پر رومان کی پرچھائیں ڈالتی ہے۔ کہیں یہ پرچھائیں گہری ہوتی ہے کہیں ہلکی۔ یہ رومانیت حقیقت سے گریز کی وجہ سے نہیں بلکہ اس کے پوری طرح نہ سمجھنے کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ اسی طرح قاضی عبدالغفار کو ان کے ''لیلیٰ کے خطوط'' کی وجہ سے رومانوی کہنا درست نہ ہوگا کیوں کہ ان کا انداز نظر رومانوی نہیں ہے۔ جذبات کی شدت اور عشق ومحبت کے مخصوص تصور کی وجہ سے لہجہ ضرور رومانی ہونے کا دھوکا دیتا ہے۔ اس کے برعکس حجاب امتیاز علی کے افسانوں کا ایک ایک لفظ رومان میں ڈوبا ہوا ہے اور شعوری طور پر افسانوں کو وہ رنگ دینے کی کوشش کی گئی ہے جسے رومانی کہیں گے۔ ان افسانوں کی سادہ دلکشی، معصوم تحیر اور رنگین حسن کاری اجنبی دنیا میں پہونچاتی ہے اور ہم اس دھوکے میں بھی نہیں ہیں کہ ان کے ذریعے سے حقیقت کا رومانوی تصور پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

رومانیت فلسفیانہ حیثیت سے تو ان شکلوں میں رونما ہوتی ہے۔ جن کا ذکر ابتدائی سطروں میں کیا گیا ہے لیکن عملاً اس کا ظہور زندگی کے ہر پہلو میں ہوتا ہے یا ہوسکتا ہے۔ حقیقت کے مختلف پہلوؤں سے جہاں بھی انفرادی انداز میں آنکھ مچولی کھیلی جائے گی وہاں رومانیت موجود ہوگی اس کا دائرہ محض فطرت اور حسن فطرت، اجنبی جزیروں اور ان دیکھی جنتوں، حسن وعشق کے رسیلے جرأت آزما غمِ نشاط اور نشاطِ غم سے مملو کارناموں تک محدود نہیں بلکہ ادب، سیاست، اخلاق، سماجی توازن، مذہب، تاریخی واقعہ نگاری سبھی کا شکار اس کا نئے سے کھیلا جاسکتا ہے چنانچہ جب آج کے افسانہ نگار کی جذباتی دنیا بدلی اور اس میں نئے طوفان اٹھے۔ زندگی کے مسائل نے نئے حل کا مطالبہ کیا، سماجی معاملات میں تغیر ہوا اور سیاسی جدوجہد نے ترقی اور آسودگی کے نئے راستے دکھائے تو رومانیت محض انفرادی ذوق نظر کی چیز نہ رہی بلکہ ہر میدان میں اپنا جلوہ اس طرح دکھانے لگی کہ رومانیت پسند مختلف حلقوں میں بٹ گئے اور حقیقت اور تصوریت کا اس قدر میل ہوگیا کہ بعض اوقات دونوں کی حدیں مل گئیں۔ یہ کیفیت مغربی ادب اور فلسفہ سے چراغ جلانے کی وجہ سے بھی پیدا ہوئی اور ہندوستان میں حالات کی ناستواری، کشمکش اور ہیجان نے بھی اس کے لئے راستہ ہموار کیا ان کو سب سے زیادہ تقویت سوشلزم کی مختلف شکلوں اور تحلیل نفسی کے انوکھے علم سے پہونچی۔ فرد کی الجھن اور بوکھلاہٹ جماعتی انتشار میں معین ہوئی اور جماعتی انتشار فرد کو سہارا دینے سے عاجز رہا۔ ایسی فضا تخیل پرستی، تصوریت اور رومانیت کے لئے بہت سازگار ہوتی ہے کیوں کہ ایک طرف قدیم روایتوں سے رشتہ توڑنے کا شدید جذبہ پیدا ہوتا ہے دوسری طرف زندگی کو خوش وخرم بنانے کے اتنے سہل الحصول نسخے سامنے ہوتے ہیں کہ ان سے کسی ایک کا یا کئی کا استعمال ہر دور کی دوا نظر آتا ہے۔ اس حالت نے اردو افسانہ کو اچھے اور برے دونوں طریقوں سے متاثر کیا۔ جہاں تک رومانیت کا تعلق ہے وہ جہاں واضح شکل میں نمایاں نہیں ہوئی وہاں اس نے تصورات یا خیال پرستی کا بھیس بدلا کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ، قرۃ العین حیدر، شوکت صدیقی، اے حمید، سہیل عظیم آبادی کے ابتدائی افسانوں میں رومانیت کا غلبہ تھا لیکن یہ رومانیت یلدرم، نیاز اور حجاب امتیاز علی کی

رومانیت سے بالکل مختلف تھی کیوں کہ یہ لوگ زندگی کی حقیقتوں کے مصور بھی تھے اور محض خیالی کرداروں کے پیکر نہیں تراشتے تھے۔ لیکن انسانوں کے صحیح طبقاتی رشتے اور سماجی کردار کو پوری طرح نہ سمجھنے کی وجہ سے شدت تخیل کے سہارے اسے اس منزل تک پہنچا دیتے تھے جہاں پہنچانا چاہتے ہیں۔ ایسا مختلف طریقوں سے کیا جاتا رہا ہے اور اگر چہ یہ سارے افسانہ نگار بہت حد تک بدل گئے ہیں لیکن کبھی کبھی ان کے کردار مقصد اور افسانے کی فضا میں رومانی دھند پیدا ہو جاتی ہے اور حقیقت حقیقت رہتے ہوئے بھی اپنا اثر کھو دیتی ہے۔

اس وقت کسی ایسے افسانہ نگار کا نام لینا جو واقعی مکمل طور پر رومانی ہونے کا دعویٰ کرتا ہو مشکل ہے۔ میرزا ادیب، اور قرۃ العین حیدر، ممتاز مفتی اور صادق الخیری تک بدل چکے ہیں۔ مگر رومانی انداز نظر زندہ ہے کہیں وہ فرائڈ کی تحلیل نفسی یا جنسی نفسیات کی موشگافیوں لا شعور اور تحت الشعور کا لبادہ اوڑھ کر بیٹھا ہے، کہیں سستی قسم کی رومانیت اور خیالی انقلاب پسندی کا یہ سوچنا کہ جو افسانہ نگار سیاست اور سماجی بے چینی کو اپنا موضوع بناتا ہے یا تاریخ سے اپنا مواد لیتا ہے اس کے یہاں رومان کی گنجائش نہیں، غلط ہے کیوں کہ محض آرزومندی خواہش پرستی اور مسائل کے جذباتی حل میں بھی رومانیت کارفرما ہوتی ہے۔ مریض کووارن کے جنسی اور بے ترتیب ہیجان کی عکاسی اور لاشعور میں تاریک گوشوں کی تلاش بھی ایک طرح کی رومانیت ہے۔

عریانی جب فطرت نگاری کا لباس پہن کر فحاشی بنتی ہے اور لذت حاصل کرنے کے لئے پیش کی جاتی ہے تو وہ رومانیت کے دائرہ میں آتی ہے تنقید اور تفصیل کی گنجائش ہوتی تو اس میں ان مسائل پر بھی نگاہ ڈالی جاتی کہ رومانیت کس وقت ادب میں زندگی پیدا کرتی ہے۔ کس وقت مرض بن جاتی ہے؟ افسانہ میں داخلیت اور خیال آفرینی سے کس حد تک نجات حاصل کی جاسکتی ہے؟ کیا ہر تغیر پذیر اور انقلابی عہد کے عاشق جذباتی وفور کی وجہ سے روایتوں سے نجات حاصل کرنے کی کوشش میں رومانی نہیں بن جاتے؟ ان بحثوں کو پھیلانے کا وقت نہیں ہے لیکن اتنا کہنا ضروری ہے کہ وہ رومانیت جو بالکل بے مقصد نہیں ہے جو کسی صحت مند عقیدت سے جذباتی لگاؤ پیدا کرتی ہے جو بالکل سطحی نہیں ہے جو حسن کی

جستجو کی کرید پیدا کرتی ہے۔ جو نگاہ کو محض چند پہلوؤں تک محدود نہیں کر دیتی جو مکمل زندگی کو اس کے سبھی روابط، پس منظر اور ترقی پذیر بہاؤ کے ساتھ دیکھتی ہے جو زندگی میں گرمی، رس حسن دردمندی اور دلکشی پیدا کرنے میں معین ہوتی ہے۔ ادب کے ارتقا کو نقصان نہیں پہنچا سکتی اس لئے اگر ہمارے افسانہ نگار زندگی کی وسعتوں کو دیکھتے ہوئے اور سماج کے مطالبات پر نظر رکھتے ہوئے اس شدتِ احساس سے تخلیق کے میدان میں اترتے ہیں جو رومانیوں کے یہاں پایا جاتا ہے تو وہ اپنے فن میں توانائی پیدا کریں گے۔

امیر خسرؔو اور حافظ محمود شیرانی

ایک ضرورت سے پروفیسر حافظ محمود شیرانی کی، پنجاب میں اردو، دیکھ رہا تھا کہ ایک ایسی چیز پر نظر پڑی جس کی جانب ارباب تحقیق کو متوجہ کرنا ضروری معلوم ہوا۔ یہ سبھی جانتے ہیں کہ ابھی تیس چالیس سال قبل تک خالق باری، کی تصنیف امیر خسرؔو سے منسوب کی جاتی تھی اور اس کے متعلق کسی غیر معمولی قسم کے شک کا اظہار نہیں کیا جاتا تھا۔ یہاں تک کہ جب مولوی محمد امین چڑیا کوٹی نے ''کلیات خسرؔو'' کی ترتیب اور تدوین کے سلسلے میں ''جواہر خسروی'' مرتب کر کے علی گڈھ سے شائع کی تو خالق باری، کو خسرؔو کے ہندی اردو کلام میں شامل کر لیا اور اس بات کی ضرورت نہیں سمجھی کہ اس سے مصنف کے متعلق کوئی تفصیلی بحث کریں۔ لیکن اس کے چند سال بعد شیرانی مرحوم نے اس مسئلے کی طرف توجہ کی اور حفظ اللسان (خالق باری) کو ایک اور خسرؔو کی تصنیف بتا کر یہ ثابت کیا کہ یہ خسرؔو جہانگیری عہد کا کوئی غیر معروف شاعر ہے۔ امیر خسرو سے اس کا کوئی واسطہ نہیں اس وقت اس بحث میں پڑنے کی ضرورت نہیں کہ خالق باری امیر خسرو کی تصنیف ہو سکتی ہے یا نہیں، شیرانی مرحوم کی ایک دلیل کے متعلق کچھ عرض کرنا ہے۔

محمود شیرانی نے مولوی محمد امین چڑیا کوٹی کی، جواہر خسروی، میں شامل کی ہوئی خالق باری کو امیر خسرؔو کی جانب منسوب کرنے کی غلطی کے سلسلے میں جو دلائل دیے ہیں۔ ان میں تیسری دلیل یوں ہے۔

''(مولوی محمد امین چریا کوٹی لکھتے ہیں)۔ اس میں شک کرنے کے بہت کم وجوہ ہیں کہ ''خالق باری'' حضرات امیر خسرو کی تصنیف ہے اور یہ شائبہ شک بھی خود خالق باری کے مقطع یعنی آخری شعر کو دیکھ کر بالکل رفع ہو جاتا ہے جس میں لفظ خسرو موجود ہے اور جس شاعرانہ شوخی وفصاحت کے ساتھ یہ مقطع میں واقع ہوا ہے اور اس پر درویشانہ انکسار کا طرہ دیکھ کرنا ممکن ہے کہ کوئی صحیح المذاق شخص اس کو تخلص نہ سمجھے اور صرف ایک لفظ با معنی مثل دیگر الفاظ با معانی کے جن سے خالق باری بھری ہوئی ہے، قرار دے وہ شعر یہ ہے۔

مولوی صاحب سرن پناہ

گدا بھکاری خسرو شاہ

''اس کی ترکیب بالکل وہی ہے جسے آج کوئی خسرو نام کا شخص اپنے تئیں کسی تحریر میں خاکسار خسرو لکھ کر ختم کلام کردے۔''

یہ الفاظ مولانا چریا کوٹی کے تھے، انہیں نقل کر کے شیرانی مرحوم نے یہ عبارت لکھی ہے۔ مولانا کا یہ استدلال زیادہ تر شاعرانہ رنگ میں ہے۔ اہل اللہ میں سادات نے اپنے نام سے پہلے یا بعد میں ''شاہ'' کا لفظ استعمال کیا ہے مثلاً شاہ نعمت اللہ ۸۳۲ھ، شاہ میاں جی ۸۸۹ھ اور سید حامد راجی شاہ ۹۰۱ھ وغیرہ لیکن امیر خسرو کو کیا ضرورت پڑی تھی کہ شاہ کا لفظ اپنے تخلص کے آخر میں لا کر سادات کے نام کے ساتھ خواہ مخواہ التباس پیدا کر دیتے۔ اور نہ ان کے زمانے میں فقرا کے نام کے ساتھ اس لفظ کا رواج تھا لیکن اس شعر مین سب سے زیادہ توجہ طلب مصرع اول ہے جس میں مولوی صاحب کی ترکیب موجود ہے۔ ظاہر ہے کہ مولوی صاحب منشی صاحب، پنڈت صاحب کی سی ترکیبیں امیر خسرو کے عہد میں رائج نہیں تھیں۔ مولوی صاحب درکنار تنہا مولوی کا لفظ بھی ان کے عہد میں علماء کے نام کے ساتھ نہیں ملتا۔ ایسے مرکب محض گذشتہ صدی کے متبدعات سے ہیں۔ اس لئے ہمیں اس شعر کو جدید اضافہ ماننا پڑے گا اور بات بھی یہی ہے کیوں کہ اگر چہ یہ شعر مطبوعہ نسخوں میں اسی طرح ملتا ہے مگر قلمی نسخوں میں اس کی شکل بالکل مختلف ہے جو حسب ذیل ہے۔

دو جگ رہا خسرو کا نام

خالق باری ہوئی تمام

ایک اور نسخے میں یوں ہے۔

دو جگ وچ رہیا خسرو نام

خالق باری ہوئی تمام

ان شعروں میں اگرچہ خسرو کا تخلص موجود ہے لیکن اس سے ثابت نہیں ہوتا کہ خسرو وہی مشہور خسرو ہیں، خسرو اور لوگوں کا تخلص بھی ہوسکتا ہے۔

(پنجاب میں اردو، حافظ محمود شیرانی ص ۱۷۸ تا ۱۸۰ طبع دوم)

معین الادب لاہور

میرا خیال ہے کہ خالق باری کو دوسرے خسرو کی تصنیف ثابت کرنے کی دھن میں حافظ محمود شیرانی نے مولانا چریا کوٹی کے نقل کیے ہوئے مقطع پر غور نہیں کیا۔ اس میں نہ تو ''مولوی صاحب'' کی مرکب ترکیب استعمال کی گئی ہے اور نہ ''خسرو شاہ'' کی یہ الفاظ الگ الگ مترادفات ہیں جیسا کہ ساری خالق باری کے تقریباً ہر شعر میں پایا جاتا ہے۔ ایک عربی یا فارسی لفظ لکھ کر اس کا ہندوستانی مترادف لکھ دیا جاتا تھا۔ اس شعر میں بھی مولوی کا لفظ (مولیٰ کے مفہوم میں) صاحب کا ہم معنی ہے۔ جیسے سرن (سنسکرت شرنٹر) پناہ کے ہم معنی ہے اسی طرح دوسرے مصرع میں گدا بھکاری کا، اور خسرو شاہ کا مترادف ہے۔ مولوی صاحب کو ایک مرکب لفظ مان لینے کے بعد سرن پناہ کے الفاظ کہاں جائیں گے اور اسی طرح خسرو شاہ کو ایک لفظ تسلیم کر لینے کے بعد گدا بھکاری کا کیا موقع باقی رہ جائے گا۔ ظاہر ہے کہ اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالا جاسکتا کہ یہ امیر خسرو ہی کی تصنیف ہے۔

یہاں حافظ محمود شیرانی کی یہ دلیل یقیناً غلط فہمی پر مبنی معلوم ہوتی ہے، شیرانی کا یہ خیال درست ہوسکتا ہے کہ امیر خسرو کے زمانے تک شاہ کا لفظ فقراء کے نام کے ساتھ مستعمل نہیں تھا۔ لیکن اس مقطع میں خسرو کے ساتھ شاہ کا لفظ ایک شاعرانہ لطف ضرور پیدا کرتا ہے۔ مولانا چریا کوٹی کے مطابق خاکساری اور انکساری کا نہ سہی۔ فخر اور تعلی کا سہی۔

اردو افسانہ

اردو کی جس صنف ادب نے مختصر سی مدت میں سب سے زیادہ ترقی کی وہ افسانہ ہی ہے لیکن آزادی ملنے کے کچھ ہی عرصہ بعد اسی افسانہ کو نہ صرف سخت بلکہ تلخ تنقید کا بھی سامنا کرنا پڑا۔ جس کا سلسلہ کسی نہ کسی صورت میں اب تک جاری ہے۔ کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ اردو افسانہ ۱۹۴۷ء کی تبدیلیوں کے بعد کے حالات کو سمجھنے اوراس کی عکاسی کرنے سے قاصر رہا ہے اور چشم حیران بنا کھڑا ہے۔ جبکہ دوسرے گروہ کے لوگوں کا خیال ہے کہ اردو افسانہ برابر ترقی کرر ہا ہے۔

احتشام صاحب نے اپنا ادبی سفر، افسانہ نگار کی حیثیت سے شروع کیا تھا۔ فن کار کا دل اور نقاد کی نگاہ رکھنے کی وجہ سے احتشام صاحب اس فنکار کو بھی مطمئن کر دیتے ہیں جو تنقید کو غیر ضروری سمجھتا ہے اور اس بالغ نظر کو بھی جو تخلیق میں پوشیدہ کرب سے واقف ہونے کے باوجود معیار کا بھی متلاشی رہتا ہے۔

اردو افسانہ کے مختلف مسائل اور پہلوؤں پر غور کرنے کے لئے لکھنؤ کے ادیبوں نے ایک سمپوزیم کیا۔ اس سمپوزیم میں احتشام صاحب کی حسب ذیل تقریر ریکارڈ کی گئی تھی۔

(ناشر)

مجھے بیحد مسرت ہے کہ آج آپ نے چند دوستوں کو اس بات کے لئے اکٹھا کیا ہے کہ اردو میں مختصر افسانے کی جو صحیح شکل ہے، جو اس کے واقعی فنی خدوخال ہیں، ان کے متعلق

ہم سب کسی حد تک غیر رسمی طور پر گفتگو کریں۔ اس وجہ سے میں اپنی گفتگو کو ایک لکچر کی شکل نہیں دینا چاہتا بلکہ اسے بات چیت کی حدوں ہی میں رکھنا چاہتا ہوں۔ میں کوشش کروں گا کہ پہلے اردو مختصر افسانے کی تاریخ کے متعلق اس کی ترقی کی مختلف منزلوں کے متعلق، اس میں جو فنی اور نظریاتی بحثیں ہوتی رہی ہیں ان کے متعلق مختصراً اپنے خیالات ظاہر کروں یا پھر جو سوالات آپ لوگ مجھ سے بار بار پوچھتے ہیں ان کو ذہن میں رکھے ہوئے ایسی ضروری باتوں کی طرف آپ کو متوجہ کروں جو ممکن ہے کسی دوسری شکل میں آپ کے بھی پیش نظر ہوں۔ لیکن اس وقت آپ حضرات کے سامنے جب اسے پیش کروں گا تو میری یہ خواہش ہوگی کہ اگر اس میں کوئی ایسا پہلو نکلے جو بحث طلب ہو یا جس سے آپ کی تشفی نہ ہوتی ہو یا جس جگہ آپ یہ نہ سمجھیں کہ میرے نقطۂ نظر سے آپ کا اختلاف کرنا ضروری ہے، تو مجھے ان کے متعلق اظہار خیال سے بہت مسرت ہوگی۔ جب میں اپنی گفتگو ختم کرلوں تو آپ ان باتوں کا ضرور اظہار کریں۔ مجھے بالکل صحیح طور پر اس بات کا اندازہ ہے کہ افسانے کے متعلق جو سوالات آپ کے دل میں پیدا ہوئے وہ رام لعل صاحب کی اس تمہید سے ظاہر ہیں جو ابھی انہوں نے مختصراً ہمارے سامنے پیش کی۔ یعنی نہ صرف افسانے کے متعلق بلکہ اردو ادب کے سامنے ارتقا کے متعلق جو یہ بحث چل رہی ہے کہ ہمارے ادب میں جمود ہے، زوال ہے یا کوئی ایسا ٹھہراؤ ہے جو نا قابلِ اظہار ہے۔ اس کی کیا حقیقت اور نوعیت ہے اور اس کا اطلاق کس حد تک اردو افسانے پر ہوتا ہے؟ یہ سمجھتا ہوں کہ افسانے کے جمود اور تعطل کے متعلق بھی یہ بحث اب سے سات آٹھ سال پہلے بڑی شدت کے ساتھ اٹھی تھی۔ اس کے بعد سے اس وقت تک، میری نظر سے کم سے کم کوئی ایسا مضمون یا کوئی ایسا مقالہ نہیں گزرا ہے جس میں خاص طور سے، افسانے کے زوال کی طرف توجہ نہ دلائی گئی ہو سوائے اس اداریے کے جہاں اشارتاً ادبی دنیا نے لکھا کہ مدیر نے اردو افسانہ نگاروں کی ہمت افزائی کی اور ان کو ڈھونڈ ڈھونڈ کر نکالا اور ان کی ایسی چیزیں شائع کیں جو واقعی اول درجے کی تھیں۔ لیکن اب چونکہ ویسے افسانے نہیں مل رہے، اس لئے اب وہ ادبی دنیا میں ان کی اشاعت کی طرف متوجہ نہیں ہیں۔ آپ حضرات میں سے جس نے بھی "ادبی دنیا" دیکھا ہوگا اسے

خیال ہوگا کہ حقیقتاً یہ بات انہوں نے کسی بحث کے لئے نہیں چھیڑی ہے بلکہ یہ بات یاد دلائی ہے کہ انہوں نے واقعی ایک زمانے میں اردو افسانہ نگاروں کی ہمت افزائی کی جو شکل اختیار کی تھی، اس میں کرشن چندر، بیدی اور بہت سے دوسرے افسانہ نگاران کے مرہون منت تھے اور انہوں نے یقیناً بعض افسانہ نگاروں کی تلاش کر کے پہلی دفعہ انہیں اردو دانوں سے روشناس کرایا اس لئے اگر ان کو یہ احساس ہے کہ انہوں نے یہ بات غلط نہیں کی، لیکن ان کے خیال کا دوسرا حصہ جس میں انہوں نے یہ کہا تھا کہ اب ایسے افسانہ نگار نہیں ہیں ایک بحث طلب حصہ تھا۔ اس وجہ سے رام لعل صاحب نے ایک خط مولانا صلاح الدین احمد کے نام لکھا اور بہت سے اچھے افسانوں کی نشان دہی کی جو ۱۹۴۷ء سے پہلے لکھے تھے اور ۱۹۴۷ء کے بعد بھی لکھے جاتے رہے ہیں اور ایسے افسانہ نگاروں کی طرف توجہ دلائی جو اس میدان میں نو وارد ہونے کے باوجود ایسے افسانے لکھ سکتے ہیں جو قابل قدر ہیں تو یہی سوال اس وقت بھی کسی نہ کسی شکل میں ہمارے سامنے ہے کہ اردو افسانہ ترقی کر رہا ہے یا نہیں۔ میرا خیال ہے کہ پانچ چھ برس پہلے جس جمود کا ہوا ہمارے سروں پر سوار ہو گیا تھا اور محسوس ہوتا تھا کہ ہم ادب میں ایک ایسی جگہ جا کر ٹھہر گئے ہیں جس سے آگے کوئی راستہ نہیں جاتا ہے، غالباً اس بحران سے باہر نکل چکے ہیں۔ جو شخص بھی کتب و رسائل کا مطالعہ کرتا ہے اس کو اس بات کا اندازہ ہوگا کہ چاہے فنی نقطۂ نظر سے بعض افسانے بعض افسانوں سے بہتر نہ ہوں، لیکن تخلیق کا سلسلہ جاری ہے اور اس تخلیق کے سلسلے میں کبھی کبھی ایسی چیزیں بھی نظر سے گذر جاتی ہیں جن کے متعلق ہم کسی حالت میں بھی یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ زوال کی پیداوار ہیں یا درحقیقت ہم ایسی جگہ جا کر رک گئے ہیں کہ اس سے آگے بڑھنے کی ہم میں سکت ہی باقی نہیں رہ گئی ہے۔

ادب میں ترقی کا تصور، ادب میں آگے بڑھنے اور پیچھے ہٹنے کا تصور، کتنا ہی ہم اپنے کو بچا کے گفتگو کریں، اضافی ہو جاتا ہے۔ ایک بات جو ایک کے لئے اچھی ہوتی ہے وہی دوسرے شخص کے لئے بُری ہوتی ہے۔ ایک شخص کے لئے پسندیدہ ہوتی ہے دوسرے دوستوں کے لئے ناپسندیدہ بن جاتی ہے۔ اس میں محض انفرادی سوجھ بوجھ اور انفرادی

ذوق کا سوال نہیں ہوتا بلکہ اکثر وبیشتر یہ سوال ہوتا ہے کہ ہم جن چیزوں کو پسند یا ناپسند کر رہے ہیں اس کے لئے جو ہمارا ذہنی سرمایہ ہے وہ ہمارا ساتھ دے رہا ہے یا نہیں۔ وہ لوگ جن کے ذہن میں پچھلی تخلیقات اور ان کی تاریخ ہے، کچھ سال پہلے کے لکھے ہوئے افسانے اور ان کے لکھنے والوں کی کاوشیں ہیں، اور وہ مسائل ہیں جن کو وہ اکثر اپنے افسانوں میں پیش کرنے کی کوشش کرتے تھے، ان کے لئے نئے افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا جائزہ لینا کچھ بہت زیادہ مشکل نہیں ہوگا کیونکہ ان کے ذہن میں اردو کے افسانوی ادب کا ایک نقش موجود ہے۔ یہ ہوسکتا ہے کہ وہ ان میں اس طرح کی خامیاں پائیں جو ان کے لئے قابل معافی ہوں۔ ان کا ذہن ایک خاص طرح کی افسانہ نگاری کو اصل افسانہ نگاری سمجھتا ہو۔ لیکن اگر یہ مسئلہ انفرادی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا ہے، جس کا فیصلہ افلاطون کے وقت سے اس وقت تک نہیں ہوسکا ہے تو میں محسوس کرتا ہوں کہ اس کو نظر انداز کر کے ہی ہم گفتگو کر سکتے ہیں۔

آپ مجھے معاف کریں گے، میں بالکل گفتگو کی ابتدا ہی میں یہ بات عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ آپ کو نقادوں میں بھی اور عام پڑھنے والوں میں بھی دو قسم کے لوگ ملیں گے اور ہندوستان میں ہی نہیں بلکہ ہندوستان سے باہر زیادہ ملیں گے، جن کے لئے ادبی معیار کا سوال دو صورتوں سے حل ہوتا ہے۔ کیا جو کتابیں ''بہت بکنے والی'' کہلاتی ہیں، جو زیادہ چھپتی ہیں، زیادہ بکتی ہیں، وہی اعلیٰ ترین کتابیں ہیں یا ان کے علاوہ وہ کتابیں بھی جن کو چند نقاد یا چند پڑھے لکھے لوگ پسند کرتے ہیں؟ سوال ایسا پیچیدہ سوال ہے جس کا جواب میرے خیال میں کسی حالت میں بھی تشفی بخش شکل میں ابھی تک نہیں دیا جا سکا۔ اس سلسلے میں میں نے کہیں پر ایک دلچسپ واقعہ کا حوالہ دیا ہے۔ اس وقت بھی اس کا ذکر کرنا چاہتا ہوں کہ فرانس میں مولیر اور راسین جیسے عظیم الشان ڈرامہ نگاروں کے کچھ ہی دنوں کے بعد ایک موسیو اسکرائب نے نئے ڈرامے لکھنے شروع کیے اور بہت سے ڈرامے لکھے۔ ان کی ہر دلعزیزی کا یہ عالم تھا کہ جب ان کے ڈرامے کھیلے جاتے تھے تو تل رکھنے کی جگہ نہیں رہتی تھی اور ایسا ہجوم ہوتا تھا کہ لوگوں کو تھیٹر کے اندر داخل ہونا ایک مشکل کام بن جاتا تھا۔ لیکن اس وقت کے

سب سے بڑے نقاد گاتیئے نے جب اس کے ڈرامے پڑھے اور ان ڈراموں کو تھیٹر میں جا کے دیکھا تو اس کو سخت دھکا لگا۔ اس نے یہ محسوس کیا کہ اسکرائب کی حالت وہ ہے جو عطائیوں کی ہوتی ہے، جو محض اپنی لفاظی اور وقتی باتوں سے محفل کو گرویدہ کر لیتے ہیں در حقیقت اس کے ڈراموں میں نہ کوئی طاقت ہے اور نہ جان ہے اور نہ وہ ایسے ہیں جو اعلیٰ ادب میں شمار کیے جائیں۔ گاتیئے کو خیال ہوا کہ اس کا پول کھولنا چاہئے چنانچہ اس نے اپنے اس خیال کو عملی جامہ پہنانے کے لئے پانچ سال تک مسلسل موسیو اسکرائب کے خلاف مضامین لکھے۔ اس کے ڈراموں کے عیوب بیان کئے۔ ان کی خامیاں لوگوں پر روشن کیں۔ لوگوں کو بتایا کہ اس کا نام مولیؔر اور راسیؔن کے ساتھ لینا ایک ادبی جرم ہے۔ لیکن پانچ سال کی کوشش میں اس کو اتنی بھی کامیابی نہیں ہوئی گو تھوڑے سے لوگوں کو بھی اس سلسلے میں اپنا ہم خیال بنا سکتا۔ سوا اس کے کہ جو چند نقاد اس کے دوست تھے اور اس کی طرح کے سوچنے والے تھے، ان کو تو یہ محسوس ہوتا تھا کہ حقیقتاً یہ ایک صحیح بات کہہ رہا ہے لیکن عام طور پر لوگوں کو یہ محسوس ہوتا تھا کہ بھئی ہم دیکھنے جاتے ہیں اور ہمیں ڈرامے اچھے معلوم ہوتے ہیں، لطف آتا ہے، اب اس کے سوا اور کیا چاہیے؟

تھک کر گاتیئے نے خود لکھا کہ میں تھک گیا اور میں نے اسکرائب کی مخالفت کا ارادہ ترک کر دیا اور یہ محسوس کیا کہ غالباً میں جو چیزیں ڈراموں میں ڈھونڈ رہا ہوں وہ دوسرے لوگ نہیں ڈھونڈھتے جو چیزیں میں دیکھنا چاہتا ہوں وہ دوسرے لوگ نہیں چاہتے۔ یہ نقطۂ نظر کا وہ فرق ہے جو ہر حال میں باقی رہتا ہے یہ صحیح ہے کہ آج فرانس کے ادب کی تاریخ میں موسیو اسکرائبؔ کا نام کہیں بہت باریک سا لکھا ہوا ملے گا اور مولیؔر اور راسیؔن کے نام بہت ہی اعلیٰ پائے کے ادیبوں میں اور اعلیٰ پائے کے ڈرامانگاروں میں نہ صرف فرانس بلکہ دنیا کی ادبی تاریخ میں، بہت روشن حرفوں میں دکھائی دیں گے۔ لیکن اس وقت حالات بدلے ہوئے تھے۔ اس وقت گاتیئے کا جو تصور تھا وہ اس لحاظ سے تھا کہ وہ ادب کی جن اعلیٰ قدروں کو پیش نظر رکھنا چاہتا تھا، ان پر موسیو اسکرائبؔ کا فن پورا نہیں اترتا تھا، نہ اس کے اصول ان ڈراموں پر منطبق ہوتے تھے، لیکن اس وقت جو مانگ تھی، اس وقت کا جو مطالبہ تھا، اس وقت کی جو فضا

تھی اس میں موسیو اسکرائب کو اعلیٰ پائے کی جگہ حاصل ہوگئی۔

تو میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ ہم بھی جب افسانے کے متعلق گفتگو کریں گے تو اس میں لامحالہ اس بات کو پیش نظر رکھنا ہوگا کہ کیا محض کسی افسانہ نگار کی ہر دلعزیزی، اس کا زیادہ پڑھا جانا، اس کی کتابوں کا زیادہ شائع ہونا، بازار میں اس کی مانگ کا ہونا، اس کے اعلیٰ افسانہ نگار ہونے کا معیار Criteria ہوگا یا افسانے کی کچھ اندرونی خصوصیات ہوں گی، کچھ اس کے فنی لوازم ہوں گے یا اس کا کوئی معیاری پیمانہ ہوگا۔ جس کی مدد سے اس کو جانچنے کی کوشش کریں گے۔ یہ سوال ہمارے سامنے رہے گا حالانکہ اس کا جواب بھی اس اضافی عنصر کا تابع رہے گا جس کی طرف میں نے اشارہ کیا تھا۔

جو شخص افسانے کے فنی مدارج کا پوری طرح تصور نہیں رکھتا، جو شخص افسانے میں ان خصوصیات کو اور ان معیاروں کو پیش نظر نہیں رکھتا جو عالمی ادب میں تسلیم شدہ ہیں ایک افسانے اور دوسرے افسانے میں جو چیز مابہ الامتیاز ہوگی، جو چیز فرق پیدا کرنے والی ہوگی، وہ صرف اس لمحے کی لذت ہوگی جس لمحے میں پڑھنے والے نے وہ افسانہ پڑھا ہے۔ اس کے پڑھنے سے اس کے جسم میں جو جھرجھری پیدا ہوئی۔ جو لطف پیدا ہوا، جو تفریح کا عنصر حاصل ہوا اور تھوڑی دیر کے لئے اس نے اس میں ایسی خوبیاں محسوس کیں جو ایک اچھے افسانے میں ہونی چاہئیں، ان کی بنا پر اس کا جو میلان ادھر ہوگا یا اس کی پسندیدگی جو اس افسانے کے لئے ہوگی وہ ان تمام اعلیٰ افسانوں کو ماند کر دے گی جن کے لئے ہم یا آپ یا کوئی نقاد بحث کر کے یہ نتیجہ نکالے گا کہ یہ اس کے پسندیدہ افسانے سے بہتر افسانے ہیں۔ اس کی ابتدائی پسند، اس کا پہلا تاثر، وہ جس شکل میں اس افسانے کو پڑھ کر اس سے لطف حاصل کر رہا ہے، وہی اس کا معیار بن جاتا ہے۔ اس وجہ سے جب ہم اردو افسانے کے متعلق گفتگو کریں گے تو لامحالہ ہمارے سامنے یہ مسئلہ آئے گا کہ ہماری پسندیدگیاں، افسانوں کو جانچنے اور تولنے کے طریقے بہت کچھ اس بات پر مبنی ہوں گے کہ ہم افسانے کو کس نقطۂ نظر اور کس معیار سے پڑھ رہے ہیں۔ میں ان اصولی بحثوں کا تذکرہ یہاں محض ضمناً کرنا چاہتا ہوں جن کا ذکر بارہا ہمارے سامنے آتا رہا ہے۔ مثلاً یہ کہ افسانے کا حقیقتا

مقصد کیا ہے یا سارے ادب کا مقصد کیا ہے؟ مختصر افسانے کا مقصد کیا یہ ہے کہ ہم افسانے کے ذریعے سے کسی مخصوص خیال کو دوسروں تک پہونچائیں.........

یا یہ ہے کہ ہم تھوڑی دیر کے لئے اس سے تفریح حاصل کریں۔ افسانے کا مقصد کیا یہ ہے کہ ہم اس کے ذریعہ سے انسانی زندگی کی تصویر دیکھ لیں یا کسی فلسفۂ حیات سے روشناس ہوں۔ اس طرح کے اور بہت سے سوالات پیش ہوسکتے ہیں اور اسی چیز پر ایسے اختلاف ہوں گے کہ میں اور آپ اور ہم میں سے جتنے لوگ یہاں پر موجود ہیں سب کسی ایک افسانے کے متعلق یا فن افسانہ نگاری کے متعلق اپنی اپنی رائیں الگ پیش کرنے پر مجبور ہوں گے اور معیار کے متعلق اتحاد مشکل ہی سے ہوسکے گا۔ مقصد کے سوال پر مجھے ایک کتاب یاد آئی، کیونکہ ادبی اظہار کے سلسلے میں یہ بحث بے حد اہم ہے۔ ایک مختصر سی کتاب ہے جو آپ میں سے بعض لوگوں نے شاید دیکھی ہو۔ نام ہے وھائی ڈو آئی رائٹ؟ اس میں تین انگریز ادیبوں کے خطوط ہیں جو ایک دوسرے کو انہوں نے اسی مسئلے پر لکھے ہیں کہ لکھنے کا اصل مقصد کیا ہوتا ہے۔ یہ تینوں ادیب ناول نگار اور افسانہ نویس ہیں جن کے نام ہیں گراہم گرین، الزبیتھ باون اور پریچٹ، ان لوگوں نے اپنے خطوط میں اس بات پر بحث کی ہے کہ ہم جو لکھتے ہیں کیا اس کا کوئی مقصد ہوسکتا ہے یا ہونا چاہئے؟ بہت تھوڑے سے فرق کے ساتھ تینوں نے تقریباً ایک سی باتیں کہی ہیں اور پریچٹ نے بہت واضح لفظوں میں یہ کہا ہے کہ میں جب کوئی افسانہ لکھتا ہوں تو میرے پیش نظر یہ ہرگز نہیں ہوتا کہ اس افسانے کے ذریعے سے کسی خاص قسم کا نقطۂ نظر یا کسی خاص قسم کا خیال لوگوں کے دلوں میں پیدا ہوگا۔ کسی کے دل میں کوئی خیال پیدا ہوتا ہے تو ہوا کرے۔ چنانچہ اس نے خود مثال دی ہے کہ میں نے ایک افسانے میں اسپتال کی خرابیوں کا ذکر کیا اور جب وہ افسانہ چھپا تو میرے پاس متعدد خطوط آئے کہ آپ نے بڑی خوبی کے ساتھ اسپتالوں کے اندر کی خامیوں اور مریضوں کو جو پریشانیاں لاحق ہوتی ہیں، ان کی طرف توجہ دلائی ہے۔ میں نے اس کے جواب میں بہت سخت خط لکھا کہ میرا ہرگز یہ منشا نہیں تھا کہ میں اسپتالوں کی ان خامیوں کا تذکرہ کروں۔ اس سے کوئی شخص یہ نہ سمجھے کہ میں نے اسپتال کی برائیوں اور خرابیوں کی

طرف اس افسانے کے ذریعہ سے توجہ دلانے کی کوشش کی ہے میں نے تو صرف ایک کہانی لکھی ہے۔ یہ گو ایک انتہا پسندانہ نقطۂ نظر ہوا۔ یہ صحیح ہو سکتا ہے کہ افسانہ نگار نے جس وقت اس افسانے کو لکھا، اس کا یہ مقصود نہیں تھا کہ وہ مصلح قوم، رہبر یا لیڈر بن کر کوئی بات کہے یا کسی سماجی مسئلے کی حیثیت سے وہ کسی ایک نظام کو بدل کر کسی دوسرے نظام کو لانے کی کوشش کرے۔ لیکن افسانے کا چونکہ بنیادی عنصر زندگی ہے اس وجہ سے لامحالہ وہ جس چیز کو پیش کرنا چاہتا تھا۔ وہ تصویر اتنی زیادہ کسی خاص اسپتالوں کے حالت پر منطبق ہوئی کہ وہ لوگ جو اس کے تجربے میں شریک تھے ان سب کے لئے اس افسانے میں وہ صداقتیں دکھائی دے گئیں جو پریچٹ نے دیکھی تھیں۔ اس سے بحث نہیں کہ وہ کسی کو انہیں دکھانا یا ان کی طرف متوجہ کرنا چاہتا تھا یا نہیں اسی لئے جو دنیا کے عظیم ترین افسانہ نگار موپاساں اور چیخوف ہیں ان کے متعلق بار بار یہ بات کہی گئی ہے کہ موپاساں نے زندگی کو تراش کر اس طرح سے ہمارے سامنے پیش کیا ہے کہ ہم اس کی تصویر ہو بہو اس طرح دیکھ لیتے ہیں جیسی کہ وہ ہے اور چیخوف کے یہاں بھی زندگی ہی زندگی ہے۔ بلکہ اکثر تو وہ خود زندگی سے بھی بڑا ثابت ہوتا ہے جنہوں نے یہ لفظ استعمال کئے ہیں معلوم نہیں ان کے دل میں کیا ہوگا، لیکن میں اس سے بعض وقت یہ سمجھتا ہوں کہ کبھی کبھی چیخوف کے یہاں زندگی کے ان مسائل کی طرف اس طرح اشارہ ہو جاتا ہے جو زندگی کی اصلاح سے متعلق ہے یا وہ زندگی کی ایسی تصویر دکھا دینا چاہتا ہے جیسی کہ اس کو ہونا چاہئے۔ موپاساں کے یہاں یہ صورت عام طور پر نہیں پائی جاتی بلکہ موپاساں زندگی جیسی ہے ویسی ہی پیش کر دیتا ہے۔ تو ان دو عظیم ترین افسانہ نگاروں کے یہاں جو اس وقت تک دنیا کے لئے ماڈل تسلیم کئے جاتے ہیں، افسانہ نگاری زندگی کی عکاسی، تشریح اور تعبیر ہے۔ ان دونوں کے لیے بھی جب ہم گفتگو کرتے ہیں تو اس کے سوا ہمارے سامنے کوئی پہلو نہیں آتا کہ زندگی کی ترجمانی یا زندگی کے نقوش یا زندگی کی تصویر پیش کرنے میں کون کس پر سبقت لے گیا ہے اور کس نے اس کو بہتر شکل میں پیش کیا ہے۔ اگر ہم اس بات کو تسلیم کر لیں تو بڑی آسانی کے ساتھ اردو افسانے کی مختصر تاریخ کا جائزہ لے سکتے ہیں۔ یہ میں کوئی بڑی تحقیق یا علمی باتیں پیش نہیں کر رہا ہوں، انہیں آپ

بھی جانتے ہیں، آپ کو صرف یہ یاد دلانا ہے کہ افسانہ زندگی کا ادبی نقش ہے۔

آپ کو معلوم ہوگا کہ چاہے دنیا میں مختصر افسانے کی عمر بڑی ہو حالانکہ وہ بھی بہت بڑی نہیں ہے، لیکن جہاں تک اردو کا تعلق ہے اردو میں اس کی عمر ساٹھ سال سے زیادہ نہیں۔ میں جب مختصر افسانے کا ذکر کرتا ہوں تو میرے پیش نظر وہی مختصر افسانے ہیں جو مغربی ادب سے متاثر ہو کر لکھے گئے ہیں۔ ان کہانیوں، حکایتوں یا چھوٹے چھوٹے ایسے قصوں کا ذکر نہیں جو پنچ تنتر یا قصہ چہار درویش میں پائے جاتے ہیں۔ اگر ہم قصہ چہار درویش میں سے چار پانچ حصے الگ کر لیں اور ان کو افسانے کی شکل دے لیں یا فسانۂ آزاد میں سے کوئی ٹکڑا نکال لیں اور اس کو افسانے کی شکل میں پیش کریں جیسے کہ رنگے سیار وغیرہ کو اکثر پیش کیا گیا ہے تو کہانی کے بنیادی عنصر کی وجہ سے انہیں قصہ کہا جا سکتا ہے لیکن وہ مختصر افسانے نہیں ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ کسی ناول یا کسی کہانی یا داستان کا کوئی ٹکڑا ہمارے سامنے مختصر افسانے کی شکل میں آجائے اور یہ بھی ممکن ہے کہ کسی حد تک اس کے لکھنے کا جو ڈھنگ ہے وہ بھی اس جگہ پہنچ جائے جہاں ایک مختصر افسانہ نویس اسے فن کے نقطۂ نظر سے لے جانا چاہتا ہے، لیکن حقیقتاً وہ غیر شعوری طور پر ایسے حصے بن گئے جن کو آج ہم مختصر افسانے کے نقطۂ نظر سے دیکھ رہے ہیں۔ لکھنے والوں کے سامنے نہ تو مختصر افسانہ نویسی کا کوئی فن تھا اور نہ کوئی شعور۔ انہیں یہ معلوم نہیں تھا کہ وہ ایک نئی ادبی صنف میں لکھ رہے ہیں۔ میرے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ جب اس نئی صنف میں لکھنے کا ہمارے یہاں شعور پیدا ہوتا ہے وہ ۱۹۰۰ء کے بعد کا زمانہ ہے۔ بیسویں صدی کے ابتدائی پرچوں میں ان کے نمونے ملتے ہیں میں یہاں پر کوئی تحقیق نہیں پیش کرنا چاہتا ہوں کہ پہلا افسانہ کون سا لکھا گیا ہے یا کس نے لکھا ہے۔ یہ بتانا تو بہت مشکل ہے لیکن ابتدائی بیسویں صدی کے بعض رسائل میں ترجمے ترکی، فرانسیسی اور مغرب کی دوسری زبانوں کے ایسے شائع ہونے لگے تھے جنہیں افسانہ کہا جا سکتا ہے۔ رسالہ مخزن وغیرہ میں ان کی اشاعت سے لوگوں کی توجہ اس طرف ہوئی کہ اس فن کو بھی ترقی دینا چاہئے۔ ہندوستان کی چند دوسری زبانوں میں جیسے بنگالی، گجراتی، مرہٹی اور تامل ہیں، ان میں مختصر افسانے غالباً پہلے سے لکھے جا رہے تھے، لیکن وہ مختصر افسانے بھی

مغرب ہی سے متاثر ہو کر لکھے جا رہے تھے۔

جہاں تک اُردو میں مختصر افسانے کا تعلق ہے، میں کسی حد تک یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ وہ بیسویں صدی کی پیداوار ہے۔ بیسویں صدی میں بھی ہم کو جو ابتدائی افسانہ نگار ملتے ہیں ان میں دو نام نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ ایک سجاد حیدر یلدرم کا، دوسرا پریم چند کا۔ دونوں کی افسانہ نویسی کی ابتدا کم وبیش ایک ہی زمانے سے ہوتی ہے۔ پریم چند کا جو پہلا افسانہ ملا ہے وہ ۱۹۰۵ء کا لکھا ہوا ہے۔ عنوان ہے ''دنیا کا سب سے انمول رتن'' اور انہوں نے اس افسانے کو اپنی بعد کی تحریروں میں خود بھی اپنا پہلا افسانہ قرار دیا ہے۔ جو لوگ کہ افسانوں پر کام کر رہے ہیں ان کو بھی غالباً اس سے پہلے کا کوئی افسانہ نہیں ملا ہے جس کو باقاعدہ افسانہ کہہ سکیں۔ اس طرح ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہم ۱۹۰۵ء سے اس کی باقاعدہ تاریخ شروع کر سکتے ہیں۔ دوسرا شخص جس کا میں نے نام لیا سجاد حیدر یلدرم ہیں۔ انہوں نے بھی مغربی ادب کے اثر سے اور ترکی کی افسانہ نویسی کا مطالعہ کرنے کیوجہ سے، کیونکہ ترکی پہلے ہی یورپ سے متاثر ہو چکا تھا بعض ترجمے پیش کیے تھے، بعض افسانے لکھے تھے۔ انہیں سے ہم اردو افسانے کی ابتدا کرتے ہیں۔ میں نے اپنے ایک مضمون میں حال ہی میں لکھا ہے کہ انگریزی کو جیسے واشنگٹن ارونگ اور ایڈگر ایلن پو مل گئے تھے اور انہوں نے اس فن کو ہاتھ میں لیتے ہی بلندیوں پر پہنچا دیا۔ اسی طرح اردو کی یہ خوش قسمتی تھی کہ دو بہت اچھے فن کار اس کو ابتدا ہی میں مل گئے، پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم اور دونوں نے اسے گھٹنوں چلنے سے بچا لیا اور اسے شروع ہی میں جوان بنا کر پیش کر دیا۔ یہ بات میں نے اس لیے کہی تھی کہ اس ابتدائی شکل میں بھی جو افسانے ہمیں ملتے ہیں وہ اسی بنیادی حقیقت کی وجہ سے اہم ہیں کہ وہ ہندوستانی زندگی کی بعض ایسی سچی تصویریں پیش کرتے ہیں جو اس زمانے کے لئے پسندیدہ تھیں، اس زمانے کے لوگوں کو متوجہ کرتی تھیں یا ذہنوں کے لئے ایک سامانِ فکر مہیا کرتی تھیں۔ جب ہم ان افسانوں کو دیکھتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان افسانہ نویسوں نے کوشش اس بات کی کی ہے کہ اپنے ابتدائی دور میں بھی مغرب ہی کو پیش نظر رکھ کے افسانہ نویسی کریں۔ اس میں سجاد حیدر یلدرم زیادہ آگے تھے۔ اب ذرا ان دونوں کو

زندگی کے آئینے میں دیکھنا چاہیے۔
پریم چند کے ابتدائی افسانوں کے متعلق میں کوئی لمبی تقریر نہیں کروں گا۔صرف اتنا ہی کہوں گا کہ پریم چند کے ابتدائی افسانے داستانی فضا رکھتے ہیں۔ چنانچہ اگر آپ نے ''شیخ مخمور'' یا ''دنیا کا سب سے انمول رتن'' یا دوسرے ابتدائی افسانے پڑھے ہوں، یا سوزِ وطن کو دیکھا ہو جو چھپنے کے کچھ ہی دنوں بعد ضبط کر لی گئی اور جلا دی گئی، تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ یہاں وہ زندگی پیش کی گئی ہے جو اس سے پہلے قصوں کہانیوں میں نہیں ملتی۔ جب وہ کتاب چھپی اور اس کے بعض افسانے ''زمانہ'' میں پہلے ہی چھپ چکے تھے تو ایسا محسوس ہوا کہ ہمارے کہانی کہنے کا شعور، ہماری افسانہ نویسی، کا فن ایک ایسے راستے پر چل پڑا ہے۔ جو اس سے پہلے موجود نہیں تھا۔ یقیناً پریم چند کی اس زمانے کی زبان بناوٹی ہے، سرشار کے اثر سے بوجھل ہے، اس میں ایک داستانی فضا ہے، شعریت اور رنگینی ہے، ان سب باتوں سے بعد میں انہوں نے چھٹکارا حاصل کر لیا۔ یہ ساری کی ساری چیزیں ان کے ابتدائی افسانوں میں پائی جاتی ہیں۔ ان کے کہنے کا ڈھنگ بھی کم و بیش وہ ہے جو حاتم طائی کے قصوں میں پایا جاتا ہے، یعنی قصے کو دلچسپ بنانے کے لئے اس کے اندر ایک رمزیہ انداز، ایک طلسمی فضا پیدا کرنا جو عام طور پر حقیقت کی حیثیت سے ہماری نگاہوں کے سامنے نہیں ہے۔ لیکن ان کا بنیادی تصور حبِ وطن اور ہندوستان کی تمدنی اور آزادی کی جدوجہد کی تصویر کشی ہے جو ابتدائی شکل میں تھی۔ یلدرم نے اس چیز کی طرف توجہ نہیں کی بلکہ انہوں نے ایک دوسرے مسئلے کو اپنے فن کا مرکز بنایا۔ وہ دیکھتے تھے کہ سماج میں عورت کا مقام کیا ہے، عورت اور مرد کی محبت سے زندگی کس طرح خوبصورت بن سکتی ہے، اس لئے انہوں نے اپنے افسانوں کی بنیاد محبت پر رکھی۔ ان کے یہاں محبت کا وہ بڑا تصور نہیں تھا جو پریم چند کا تھا، بلکہ وہ محدود تصور تھا جو گھریلو زندگی اور خاص طور پر رومانی محبت کا ہوتا ہے۔ اسی کو انہوں نے افسانے کا موضوع بنایا۔ ان کے خیالستان اور حکایات و احساسات میں جتنے بھی افسانے ہیں ان کا مرکزی تصور یا تو عورت ہے یا محبت۔ وہ دونوں میں توازن کی تلاش میں ہیں جس سے محبت کی زندگی خوشگوار ہو سکے۔ کیونکہ ہندوستانی سماج میں قدامت پرستی ارو پست حالی کی وجہ

سے عورت اور مرد کے درمیان بڑی خلیج حائل تھی اور محبت ایک طرح سے گویا شجر ممنوعہ کی حیثیت رکھتی تھی۔ اس وجہ سے ان کا اس وقت قلم اٹھانا اہمیت رکھتا ہے۔ وہ ترکی کا انقلاب دیکھ چکے تھے اور باہر کی عورتوں کی تحریکات سے واقف تھے اور خاندانی زندگی کے انتشار سے متاثر تھے، اس لئے جب انہوں نے اس موضوع پر قلم اٹھایا تو ایسا محسوس ہوا کہ انہوں نے بھی ہندوستان کی ایک دکھتی رگ پکڑ لی ہے۔ پریم چند کی طرح وہ بھی ہندوستانی سماج کے ایک مخصوص پہلو کو گرفت میں لانے کی کوشش کر رہے تھے۔ لیکن چونکہ دونوں کا نقطۂ نظر الگ الگ تھا اس لئے میں نے بارہا اس خیال کی طرف توجہ دلائی ہے کہ اردو افسانے میں اس وقت سے ہم کو تقریباً دو متوازی لہریں چلتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ ایک کی رہبری پریم چند کر رہے ہیں اور دوسرے کی سجاد حیدر یلدرم۔

میں اس وقت کے بہت سے افسانہ نگاروں کے نام نہیں لوں گا۔ صرف مجھے یہ کہنا ہے کہ پریم چند نے جس دنیا کو دیکھا تھا، اس کو یلدرم اور ان کے ساتھیوں نے نہیں دیکھا۔ ہندوستان کی وہ زندگی جو دیہات میں تھی، جو عوام میں تھی، اَن پڑھ لوگوں میں تھی، اس زندگی کو ان لوگوں نے نہیں دیکھا۔ ان کا تصور محض متوسط طبقے یا اعلیٰ طبقے کے ان لوگوں تک محدود رہا جو پڑھے لکھے تھے اور محبت کی تلاش میں تھے۔ رومانی زندگی بسر کرنے کی وہ ویسی ہی آزادی چاہتے تھے جو مغربی ممالک میں پائی جاتی تھی۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان دونوں کے نظریۂ حیات مختلف ہیں۔ ایک حیثیت سے دونوں ایک دوسرے کی تکمیل کرتے تھے۔ یعنی پریم چند نے زندگی کی جو تصویریں پیش کیں، ان میں انہوں نے ایک مخصوص طبقے اور اعلیٰ تعلیم یافتہ طبقے کی ان عاشقانہ اور جنسی بے چینیوں اور ہنگامہ آرائیوں کو، جو ان کے دلوں میں پیدا ہو رہی تھیں، نظر انداز کر دیا۔ یلدرم نے جس دنیا کو پیش کیا وہ عام لوگوں کو نظر انداز کرتی تھی۔ عام لوگوں سے یہاں پر کسان مزدور اور ایسے ہی لوگ مراد ہیں جو اس سے پہلے افسانے کا موضوع نہیں بن سکے تھے۔ یہ دونوں شاخیں ہماری افسانہ نویسی میں ایک ہی وقت میں اور قریب قریب پھوٹیں۔ وہ کسی کسی جگہ پر ایک دوسرے سے مل بھی گئیں اور کبھی ایک دوسرے سے اتنی دور چلی گئیں کہ ہم نے یہ محسوس کیا کہ جو یلدرم کے رنگ میں لکھنے والا

ہے، رومانوی افسانہ نگار ہے اور جو پریم چند کے رنگ میں لکھنے والا ہے وہ حقیقت پسند۔ ہم نے موٹے طور پر یہ تقسیم آسانی کے لئے کرلی۔ حالانکہ یہ تقسیم بہت زیادہ سائنٹفک نہیں۔ کیونکہ پریم چند بھی اپنے ابتدائی دور میں رومانوی نقطہ نظر رکھتے تھے۔ جذبات کے راستے سے مسائل کی حد تک پہنچنا چاہتے تھے، زندگی کو ایک خاص طرح سے رومانوی عینک سے دیکھنے کی کوشش کرتے تھے۔ غالباً اس کا سبب یہ ہوگا کہ زندگی پر اس وقت ان کی گرفت اتنی مضبوط نہ تھی جیسی بعد میں ہوئی۔ یلدرم میں حقیقت پسندی کا عنصر تھا اور وہ اس طرح رونما ہوتا تھا کہ وہ متوسط طبقے کے اندر خاص طور پر مسلمانوں کے متوسط طبقے کے اندر جو مسائل شادی بیاہ کے سلسلے میں اور محبت کی آزادی کے سلسلے میں پیش آتے تھے، یا گھریلو زندگی میں جو ایک دوسرے سے محبت کی جاتی تھی اور اس میں جو رکاوٹیں پڑتی تھیں، ان کی طرف توجہ دلاتے یہ حقیقت پسندی کا عنصر تھا لیکن ان کا مرکز اور محور خالی وہ رومانی محبت بن گئی تھی جو عورت اور مرد میں پیدا ہوتی ہے اور کبھی ناکامی کی شکل میں افسانہ بنتی ہے۔ اس وجہ سے یہ کہنا کہ ایک خالص ترقی پسند اور حقیقت پسند تھا اور دوسرا خالص رومانی بہت صحیح نہیں۔ دونوں کے یہاں یہ دونوں عناصر کسی نہ کسی حد تک پائے جاتے ہیں لیکن جن چیز کی افراط اور بہتات ہے اس کی بنیاد پر ہم فیصلہ کرتے ہیں کہ پریم چند کا قلم حقیقت پسندی کی طرف جا رہا تھا اور یلدرم اور ان کے ماننے والے رومانیت کی طرف جا رہے تھے۔ چنانچہ اس کے بعد جو منزلیں آتی ہیں ان میں یہ چیز اور واضح ہوتی ہے۔ مثلاً نیاز فتحپوری صاحب نے خود مجھ سے اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ افسانہ نگاری کی طرف ان کی توجہ یلدرم کی وجہ سے ہوئی۔ یلدرم سے ان کی ملاقات ہوئی، گفتگو ہوئی، انہوں نے ان کو بے حد متاثر کیا اور انہوں نے بھی افسانہ نگاری شروع کردی۔ چنانچہ وہ اپنے آپ کو افسانہ نگاری میں تقریباً ان کا ایک شاگرد تسلیم کرتے ہیں۔ لیکن فرق یہ ہوگیا کہ نیاز فتحپوری کے یہاں زبان اور بیان کی لذت کی طرف توجہ بڑھتی چلی گئی اور ان کی افتادِ مزاج کے ساتھ دوسرے اثرات مثلاً ٹیگور کے ادب لطیف اور ابوالکلام کی خطابت کے اثرات اور کئی دوسری چیزوں نے مل کر ان کو یلدرم سے بھی دور کردیا یعنی انہیں ایک ایسی رومانی فضا میں پہنچا دیا جہاں حقیقتیں محض خیال کے

روپ میں پیش کی جاسکتی ہیں۔ کبھی کبھی ان کے افسانوں میں کچھ حقیقتیں بھی مل جاتی ہیں، جیسے ان کا ایک مختصر مجموعہ ہے ''نقاب اٹھ جانے کے بعد۔ اس میں جتنے افسانے ہیں وہ سماجی حقیقتوں سے تعلق رکھتے ہیں، اگرچہ ان کے یہاں سوچنے کا ایک خاص طریقہ ہے جسے رومانوی انتہا پسندی کہہ سکتے ہیں۔ اس کو بنیاد بنا کر انہوں نے اپنے افسانوں کی تخلیق کی ہے۔ لیکن حقیقت پسندی کا کوئی نہ کوئی پہلوان افسانوں میں ضرور پایا جاتا ہے۔ اب اگر میں یہاں پر کسی قدر تفصیلات میں جاؤں تو یہ عرض کروں گا کہ اس عہد میں آزادی کی جدوجہد کے سلسلے میں ایک رخ ہماری زندگی میں یہ بھی پیدا ہو گیا تھا کہ جہاں ہم سیاسی آزادی اور سماجی آزادی کا مطالبہ کر رہے ہیں وہیں ہم کو ان مذہب پرستوں سے بھی آزاد ہونا ہے جو مذہب کے ٹھیکیدار بنے بیٹھے ہیں اور جو ہمیں ایک قدم بھی آگے بڑھنے نہیں دیتے ہیں۔ اس طرح جس کو زندگی کے بڑے بھاری خاکے میں سے جو پہلو ہاتھ لگا اور جس کو وہ پہچان سکا، جس کے متعلق اس کے تجربے نے اس کی رہنمائی کی اسی کو اس نے اپنا بنیادی تصور بنا لیا۔ مجنوں گورکھپوری کو لے لیجئے جنہوں نے مخصوص رومانی اور تخیلی افسانے لکھے ہیں۔ اسی کو انہوں نے اپنا بنیادی تصور بنا لیا۔ وہ نیاز سے اچھے خاصے قریب ہیں، لیکن اگر آپ ان کا مطالعہ کیجئے گا تو یہ معلوم ہوگا کہ وہ صرف محبت کو مرکزی موضوع قرار دیتے ہیں۔ محبت میں جو غم اور تلخی ہے، گھٹن اور ناکامی ہے وہ ان کا بنیادی موضوع ہے۔ ان کے افسانے کسی طرح بھی آج کی فضا میں عام مسائل سے ہم آہنگ نہیں معلوم ہوتے لیکن اس وقت کسی نہ کسی حد تک یہ صورت ضرور تھی کہ گھروں کے اندر لڑکے اور لڑکیاں ایک دوسرے سے محبت کرتے تھے، خون تھوکتے اور دق کا شکار ہوتے تھے اور ان کو سوائے اس کے اور کوئی راستہ دکھائی نہیں دیتا تھا کہ وہ اپنے غم کو چھپائے ہوئے اس دنیا سے گذر جائیں۔ اس طرح تجزبہ اور تخیل نے مختلف راہیں دکھائیں۔ میرا خیال یہ ہے کہ ہر افسانہ نویس، ہر افسانہ نویس کا لفظ تو شاید صحیح نہیں ہے، ہر اچھا افسانہ نویس زندگی کے جن پہلوؤں کو سمجھ سکتا ہے، جن پہلوؤں کا اسے تجربہ ہوتا ہے، انہی کو اپنے افسانوں کا مرکزی موضوع بناتا ہے۔ یہ بات میں کسی قدر زور دے کر عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اردو افسانے کی ہی نہیں، دنیا کی افسانہ نویسی کی تاریخ میں

یہ خصوصیت آپ کو ملے گی کہ ہر دور کی جو اہم صداقتیں ہیں وہ اس دور کے افسانہ نگاروں کے یہاں ضرور رونما ہوتی ہیں چاہے وہ اچھے فنی معیاروں کے ساتھ ہوں یا بھدے پروپیگنڈائی انداز میں لیکن اپنے عہد کی وہ صداقتیں، وہ حقیقتیں، وہ بے چینیاں اور بے قراریاں جن کی طرف ہمارا ذہن مستقل منتقل ہوتا رہتا ہے، جو سوالات پیدا ہوتے ہیں، ہمارا ذہن جن کے جواب چاہتا ہے، ان کی طرف لازمی طور پر ہر افسانہ نگار کا ذہن منتقل ہوتا ہے۔ اب جس حد تک اس کا فنی شعور بالیدہ اور پختہ ہوتا ہے اور زندگی جس حد تک اس کی گرفت میں آتی ہے، اس حد تک وہ زندگی کو خوبصورتی سے پیش کرتا ہے ورنہ ناکام رہتا ہے۔ اس سلسلے میں پھر پریم چند نے زندگی کے بڑے دھارے کو پکڑا تھا۔ انہوں نے افراد کو تقریباً چھوڑ دیا سوائے ان افراد کے جو کسی مخصوص نقطۂ نظر کی یا کسی مخصوص طبقے کی یا گروہ کی یا ایک قسم کے لوگوں کی نمائندگی کرتے تھے۔ افراد کی طرف انہوں نے پوری طرح توجہ نہیں کی، اسی لئے ان کے افسانوں کے بنیادی مراکز کردار نہیں ہوتے، فضا ہوتی ہے، کوئی واقعہ ہوتا ہے، کوئی مسئلہ ہوتا ہے۔ عام طور سے وہ افسانہ کسی کردار کو دیکھ کر نہیں لکھتے جیسے بہت سے افسانہ نویس کرتے ہیں کہ وہ پہلے کردار منتخب کرتے ہیں اور پھر اسے افسانے میں ڈھالتے ہیں۔ پریم چند کے یہاں کوئی واقعہ ہوتا ہے جو تحریک کا باعث ہوتا ہے اور اس کے لئے وہ کردار کا انتخاب کرتے ہیں۔ اسی لئے وہ حقیقت کے قریب تر ہوتے ہیں۔ حقیقت اور خیال آرائی کا یہ فرق آج کے لکھنے والوں میں بھی ہے اور ہر دور میں رہا ہے۔ اگر آپ ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں کے اعتراضات پڑھیں گے تو یہ معلوم ہوگا کہ بعض ایک طرح لکھتے ہیں اور بعض دوسری طرح۔ چنانچہ پریم چند نے زیادہ تر واقعات سے سبق لیا ہے اور ان ہی سے اپنی تجوری بھری ہے اور انہی کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

مختصر یہ کہ افسانہ نویسی کا یہ ارتقائی اور تعمیری دور جو ۱۹۰۵ء سے شروع ہوا کم و بیش ۱۹۳۰ء تک چلا آتا ہے۔ ۱۹۳۰ء تک بہت سے افسانہ نویس آئے لیکن انہوں نے کوئی خاص تجربے نہیں کئے۔ یہ ضرور ہوا کہ ان کی انفرادیت کی وجہ سے افسانوں میں ایک تنوع آ گیا۔ ہر افسانہ نگار اپنا کوئی اخلاقی اور سماجی نقطۂ نظر رکھتا تھا۔ اس کے لحاظ سے وہ حقائق کو پیش

کرتا رہا لیکن کوئی بڑا فرق افسانے کے ڈھانچے میں نہیں دکھائی دیتا۔ بعض افسانہ نویسوں کے یہاں خود بڑے پیمانے پر تبدیلیاں ہوئیں، کیونکہ ان کا شعور ارتقاء پذیر تھا۔ پریم چند کو دیکھئے، انہوں نے ۱۹۱۲ء کے قریب ایک افسانہ لکھا۔ ''بڑے گھر کی بیٹی'' جوان کے بہترین افسانوں میں شمار ہوتا ہے اور یقیناً بہترین افسانوں میں شمار کیے جانے کے قابل ہے، وہ افسانہ پہلی بار ہم کو اس بات کا احساس دلاتا ہے کہ حقیقتاً کہانی میں دل کشی، دل چسپی، مقصد، زبان کی لطافت اور پلاٹ کی تعمیر، ساری کی ساری چیزیں کیسے ایک ساتھ ایک جگہ ہو سکتی ہیں۔ گویا داستانی اور تخیلی انداز سے پریم چند حقیقت پسندی کی طرف بڑھے اور بڑھتے ہی رہے۔ رومانوی افسانہ نگاروں کے یہاں اس طرح کے ذہنی ارتقا کی گنجائش کم تھی۔ وہ اپنی راہ پر چلتے رہے۔ لیکن جیسا کہ میں آپ سے عرض کر چکا ہوں کہ ایک دوسرے کی راہیں یہ لوگ کبھی کبھی کاٹتے ہیں اور ایسا نہیں ہے کہ وہ بالکل سر بمہر کمروں یا روشنی اور ہوا سے محروم گول گنبدوں میں بند ہیں۔ یہ صورت حال ۱۹۳۰ء تک کم و بیش چلتی ہے۔ لیکن اس درمیان میں جو بڑی تبدیلی ہوئی وہ یہ ہوئی کہ بعض ادیبوں نے امریکی، روسی اور انگریزی افسانوں کے بہت سے ترجمے کر ڈالے۔ کچھ ترجمے چینی، جاپانی اور دوسری زبانوں سے بھی کیے گئے۔ ان ترجموں سے جو فائدہ ہوا وہ بہت ہی خاموش طریقے پر ہوا یعنی پلاٹ بنانے کا شعور، کہانی کو کیسے شروع اور کیسے ختم کریں، اس بات کا شعور، ان افسانوں نے پیدا کیا۔ ظاہر ہے کہ ان افسانوں کے جو موضوعات تھے، وہ موضوعات ہمارے اپنے نہیں ہو سکتے تھے، ہمارے ملک کے نہیں ہو سکتے تھے۔ لیکن جو تکنیک، لکھنے کا ڈھنگ اور فن کے لوازم تھے ان کے متعلق چونکہ مغربی افسانہ نگاروں کو زیادہ بصیرت حاصل تھی، اس لئے ترجموں کی وجہ سے زیادہ تر توجہ ہونے لگی۔ اس زمانے کے مترجمین میں پروفیسر مجیب، منصور احمد، خواجہ منظور حسین، جلیل قدوائی، عبدالقادر سروری وغیرہ اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ لوگ اردو افسانہ کو مغربی افسانے کا ہم پلّہ بنانے کی فکر میں تھے، اس لئے ان لوگوں نے جتنا کام کیا ہے وہ اس نقطۂ نظر سے کیا ہے کہ جو ایک اصلاح پسند کا ہوتا ہے۔ خود ان لوگوں میں سے کوئی بھی اعلیٰ پائے کا افسانہ نگار نہیں بن سکا، حالانکہ مجیب صاحب کے مجموعے ''کیمیا گر'' اور جلیل قدوائی

کے ''اصنام خیالی'' کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ان لوگوں کی سب سے بڑی خدمت یہ ہے کہ انہوں نے فن کے لوازمات کی طرف متوجہ کر دیا۔ ان مترجمین کا یہ بہت بڑا کارنامہ تھا۔ یہ ہندوستان کی زندگی کو تو پوری طرح گرفت میں نہیں لا سکے اور نہ یہ بتا سکے کہ ہمارے موضوعات کیا ہوں، لیکن فن کے اچھے نمونے ضرور پیش کر دیئے۔ اسی وجہ سے آپ دیکھیں گے کہ اس کے بعد کے افسانہ نگاروں کا فنی شعور پچھلے افسانہ نگاروں کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ ہے۔ کم سے کم ان کو اس بات کا احساس ہے کہ وہ نہ تو محض مغرب کے پیرو بنیں اور نہ محض قصے کو قصے کی غرض سے کہنا چاہئے، بلکہ ان کو اس بات کا شعور ہے کہ دنیا میں جیسے افسانے لکھے گئے ہیں اس قسم کے افسانے لکھنے کی انہیں بھی کوشش کرنی چاہئے۔

اب یہاں پر آ کر چار پانچ چیزیں ایسی اکٹھا ہو جاتی ہیں جن کا افسانے کے ارتقا سے گہرا تعلق ہے۔ سب سے اہم چیز جس کی طرف ہمارا خیال جاتا ہے ہندوستان کی سماجی اور معاشی پست حالی ہے۔ دوسری پریم چند کی حقیقت نگاری کی طرف قدم بڑھانے کی مہم تیسری چیز وہ بے باک رومانوی اور تخئیلی اور بہت بڑی حد تک ادبی انداز نظر ہے جو یلدرم اور ان کے متقلدین کے یہاں پایا جاتا ہے۔ چوتھی چیز ہندوستان کی وہ سیاسی جدوجہد ہے جو ایک ایسی منزل پر آ گئی تھی، جہاں گھرے ہوئے بادل کی طرح پھٹ پڑنے یا طوفان کے اُمڈ آنے کا تصور ہمارے ذہن میں پیدا ہوتا ہے۔ یہ ساری کی ساری چیزیں خارجی طور پر یکجا تھیں۔ اس میں جب مغربی تعلیم کا اضافہ ہوا اور ادب کے اچھے نمونوں کی طرف ہماری توجہ گئی تو ان سب چیزوں نے مل کر ایک نئی افسانوی تحریک کو جنم دیا جس کی ایک جذباتی، ناقص اور نامکمل صورت ''انگارے'' کی شکل میں ہمارے سامنے موجود ہے۔ انگارے میں آپ دیکھیں گے تو نیاز فتحپوری کا جو مذہبی کھوکھلے پن اور انتہا پسندی کے خلاف جہاد تھا وہ بھی پایا جاتا ہے، ہندوستان کی آزادی کی تحریک ہے، اس کے تصورات اور اثرات بھی پائے جاتے ہیں، جو مغربی اثرات اور افسانہ نویسی کے فنی لوازم ہیں اور جن کے مزید تجربے یورپ میں ہو رہے تھے، ان کے اثرات بھی دکھائی دیتے ہیں۔ یہاں رومانیت اور حقیقت ایک خاص انداز میں مل گئے ہیں اور وہ انسان دوستی ابھر آئی ہے جس کی طرف پریم چند

مسلسل گھسیٹے لئے جارہے تھے۔ اگر آپ غور سے دیکھیں تو انگارے میں بھدّی اور ناقص شکل میں سب کی سب چیزیں مل جاتی ہیں۔ اسی وجہ سے جب انگارے کا ذکر آتا ہے تو ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ اگر چہ وہ افسانے اعلیٰ پائے کے نہیں ہیں، غیر پختہ اور ہیجان خیز انقلابی ذہنوں کی تخلیق ہیں، یا محض افسانوی ادب میں نئے تجربے ہیں، لیکن پھر بھی ان افسانوں نے اپنا وہ فرض سرانجام دے دیا جو تاریخ میں انہیں انجام دینا تھا۔ یعنی ان لکھنے والوں میں تجربے کی جرأت پیدا کردی، جانے پہچانے راستوں سے ہٹنے کی جرأت پیدا کردی، زندگی کے مسائل کو پیش کرنے کے لئے نئے میڈیم اور نئے طرز کو استعمال کرنے کی جرأت پیدا کردی اور بعض ایسی نئی چیزوں کی طرف توجہ دلائی جو ابھی تک نگاہوں سے اوجھل تھیں۔ ان میں سے دو بنیادی چیزیں تھیں۔ ایک سوشلزم کا تصور اور دوسرے تحلیل نفسی اور جنسی زندگی پر کھل کر اظہار خیال۔ ان دونوں کی بنیاد آپ انگارے کے افسانوں میں پائیں گے۔ اگر چہ عجیب وغریب آمیزش ہے تاہم ان افسانوں میں یہ موجود ہے۔ ان افسانوں میں ایک طرف سوشلزم کی آواز اٹھتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور دوسری طرف فرائڈازم اور جنسی تسکین، جنسی بھوک اور جنسی تھکن کا تصور پوری طرح مسلط ہے۔ یہ ۱۹۳۰ء تک کی تصویر ہے۔ ۱۹۳۰ء اس لئے کہتا ہوں کہ کتاب تو غالباً ۱۹۳۳ء میں شائع ہوئی لیکن اس کے شامل شدہ بعض افسانے ۱۹۳۰ء ہی میں ہمایوں وغیرہ میں شائع ہو چکے تھے۔ اس وقت یہ رجحان دھیرے دھیرے بڑھنے لگا اور ان کی بنیادیں مضبوط ہوتی رہیں۔

پھر ۱۹۳۶ء آگیا جس کو ہم ایک تاریخی موڑ کہتے ہیں اور اپنی ادبی زندگی میں جسے بہت سے لوگ ایک ادبی منزل تسلیم کرتے ہیں۔ بہت سے نہیں بھی کرتے لیکن بہر حال وہ ایک موڑ ہی تھا، جب ترقی پسند تحریک شروع ہوئی۔ یہ ترقی پسند تحریک بھی مندرجہ بالا اثر کے نتیجے کے طور پر وجود میں آئی تھی۔ یہاں سے ہم کو افسانہ نویسوں کی ایک نئی پود سے واسطہ پڑتا ہے۔ ان میں سے چند ایسے ہیں جنھوں نے بہت جلد ادب میں اپنی جگہ بنائی جیسے کرشن چندر بیدی، اشک، اختر رائے پوری، عصمت، حیات اللہ، منٹو، احمد علی وغیرہ۔ اگر آپ نے ان کے افسانے پڑھے ہوں گے تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ یہ لوگ خیال پرستی اور رومانیت کی

منزلیں طے کر کے ترقی پسندی تک پہنچے۔ مثلاً کرشن چندر ہی کو لیجئے، ان کا پہلا مجموعہ "طلسم خیال" ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ اس پر پروفیسر فیاض محمود کا ایک طویل مقدمہ ہے۔ مجھے یہ بات یاد آتی ہے کہ اس مقدمے میں انہوں نے ان کے حقیقت پسندانہ انداز کو نہیں سراہا ہے بلکہ ان میں جو رومانی عنصر ہے اس کی تعریف کی ہے۔ کرشن چندر کے یہاں اس وقت خیال آرائی اور رومانوی عنصر کی افراط تھی۔ شاید اسی لئے انہوں نے اپنے مجموعے کا نام طلسم خیال رکھا تھا۔ اس مجموعے کے افسانوں میں ہم کو پنجاب کی زندگی کی وہ فضا اور تصویر ملے گی جو عام طور پر ایک نوجوان محبت کی جستجو کرتے ہوئے اپنے دل میں پاتا ہے۔ اس کے اندر کوئی بڑا غم نہیں، غربت یا افلاس کا سماجی احساس نہیں۔ اگر اس کا ذکر اتفاقیہ آجاتا ہے تو دوسری بات ہے، وہ ان کے افسانوں کا بنیادی موضوع نہیں ہے۔ اس کے بعد ان کا دوسرا مجموعہ "نظارے" شائع ہوا۔ اگر آپ نظارے اور طلسم خیال کو ایک ساتھ رکھ کر پڑھیں گے تو آپ محسوس کریں گے کہ نظارے کا خالق کوئی دوسرا آدمی ہے یا کہ کرشن چندر نے کوئی اور دنیا دیکھ لی ہے۔ اس میں "دو فرلانگ لمبی سڑک" اور "خونیں ناچ" جیسے افسانے شامل ہیں۔ ہندوستان کی آزادی کی تحریک ایسی تیزی سے آگے بڑھ رہی تھی، خیالات میں اتنے شدید انقلابات آنے شروع ہو گئے تھے کہ کرشن چندر کے لئے یہ بالکل ناممکن ہو گیا کہ وہ اپنے طلسم خیال کی دنیا میں پھنسے رہتے۔ لہذا وہ خیالوں کی طلسمی دنیا سے باہر نکلے اور ان حالات کا بھی نظارہ کیا جو ان کے گرد و پیش تھے۔ یہ باتیں میں نے تبدیلی کی مثال کے طور پر کہی ہیں۔ اس کی روایت جیسا کہ آپ کو معلوم ہے پریم چندر نے قائم کر دی تھی۔ بعض افسانہ نویس اسی راستے پر چل بھی رہے تھے، جیسے کسی حد تک سدرشن، اپندر ناتھ اشک جو اپنے آپ کو پریم چند کا مقلد اور شاگرد کہتے تھے، علی عباس حسینی جو ان سے متاثر ہونے کا ذکر نہیں کرتے۔ لیکن بہر حال کم و بیش انہوں نے بھی پریم چند کا راستہ اختیار کیا تھا۔ حامد اللہ افسر، جنہوں نے گھریلو زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات اور عام لوگوں کی زندگیوں پر چھوٹی چھوٹی کہانیاں اس زمانے میں لکھیں۔

تو ایسا تھا کہ جو لوگ ان دنوں افسانے لکھ رہے تھے ان میں سے وہ لوگ جو پریم چند

کے قریب یا متاثر تھے اور ویسا ہی نقطۂ نظر رکھتے تھے، ان لوگوں نے ترقی پسندی کی تحریک کو لبیک کہا اور ایسا محسوس کیا کہ اس تحریک کے ذریعہ سے ان کو جو لکھنے کی خواہش ہے، جو ان کے لکھنے کا ڈھنگ ہے وہ زیادہ پائدار بنے گا، اس سے زیادہ طاقت اور توانائی آئے گی۔ ان کو اچانک موضوعات کی وسعت کا بھی اندازہ ہوا۔ انہوں نے دیکھا کہ جو موضوعات اس وقت تک چھوڑ دیے جاتے تھے ان سب کو بڑی آسانی اور خوبی کے ساتھ اپنے افسانوں میں لا سکتے ہیں۔ جہاں تک اردو افسانہ نویسی کا تعلق ہے۔ ۱۹۳۶ء کے بعد بہت کم ایسے افسانہ نگار رہ گئے تھے جو عصری زندگی کے نئے تقاضوں سے متاثر نہ ہوئے ہوں۔ پھر بھی موضوع کے اہم اور غیر اہم ہونے اور انفرادی زندگی کے مسائل کو پیش کرنے کے بارے میں ایک طرح کی کشمکش برابر جاری رہی۔ اس میں وہ بھی شامل رہے جو اپنے کو ترقی پسند کہتے تھے۔ کچھ افسانہ نویسوں نے ایک طرح کے رومانی انداز میں جنس زدگی، عریانی اور فحاشی کو اہمیت دینا شروع کیا۔ یہاں تک کہ ۱۹۴۵ء کی ترقی پسند کانفرنس منعقدہ حیدرآباد میں ایک قسم کا رزولیوشن پیش کرنے کی ضرورت پڑی کہ ترقی پسندی پر جو یہ الزام لگایا جاتا ہے کہ اس میں عریانی، لذتیت اور جنسیت کی طرف سے بہت زیادہ میلان پایا جاتا ہے، ہم اس سے بالکل اپنی علیحدگی کا اعلان کرتے ہیں اور ترقی پسند تحریک کا اس سے کوئی واسطہ نہیں۔ یہ تجویز پاس نہیں ہوسکی کیونکہ مولانا حسرت موہانی اور قاضی عبدالغفار نے اس کی بہت شدید مخالفت کی لیکن یہ بات ضرور واضح ہوگئی کہ ترقی پسندوں کے پیش نظر جو زندگی کی تصویر تھی اس میں جنسی موضوعات محض جنس کی حیثیت سے نہیں بلکہ سماج کی ایک حقیقت کی حیثیت سے آتے ہیں جو پورے سماجی نظام کو درہم برہم کرتی ہے اور توازن بگاڑتی ہے اور اس طرح وہ ایک اہم سماجی مسئلہ بن جاتی ہے۔ اس وقت بھی یہ بحث تھی اور آج بھی ہے اور کل بھی ہوگی کہ انسانی زندگی میں جنس کی کیا جگہ ہے اور ادب میں اس کا اظہار کس طرح ہونا چاہئے۔ یہ سوچنا کہ ہم کسی وقت بھی اس سے چھٹکارا حاصل کرلیں گے یا اسے افسانے یا نظم کا موضوع نہیں بنائیں گے، یہ محض ایک خیالِ خام ہے۔ تاہم عہد بہ عہد جنسی تصور کا بدلتے رہنا بھی ایک حقیقت ہے اور ہمارے افسانہ نگاروں کے لئے قابل غور ہے۔ انہیں سوچنا ہے جب وہ

کوئی جنسی موضوع لیں تو اسے سماجی حقیقت کے طور پر پیش کریں یا محض ایک انفرادی رجحان کی حیثیت سے، ایک بیماری کی حیثیت سے، ایک انفرادی کج روی کی حیثیت سے اسے افسانہ کا موضوع بنائیں اور تسکین حاصل کریں۔ ان دونوں صورتوں میں فرق ہے۔ آپ کو ایسے ادیب ملیں گے اور دنیا کے ہر ادب میں ایسے لوگ موجود ہیں جو یہ کہتے ہیں کہ اگر ہم یہی لکھنا چاہتے ہیں تو آپ کو اعتراض کیا ہے اور ہمارے یہاں بھی ایسے افسانہ نویس تھے جو ادبی آزادی کے پردے میں غیر سماجی اور انسان دشمن مسائل پر لکھنے کی آزادی چاہتے تھے۔

میں اس وقت اس بحث کو نہیں چھیڑنا چاہتا کہ یہ نقطۂ نظر کس حد تک خطرناک ہوسکتا ہے۔ میں نے کسی قدر تفصیل سے اس کا ذکر اس لئے کر دیا کہ اب سے پندرہ بیس سال پہلے یہ بحث نہ صرف ترقی پسندوں اور غیر ترقی پسندوں میں چل رہی تھی بلکہ خود ترقی پسند بھی اس میں الجھے ہوئے تھے۔ اس لئے آپ کو خیال ہوگا کہ اس بنا پر منٹو کے متعلق ترقی پسندوں میں ہمیشہ اختلاف رہا۔ ان باتوں کا یہ مقصد نہیں کہ صرف جنس ہی افسانے کا موضوع تھا، بلکہ اگر آپ تجزیہ کریں گے تو سماجی زندگی کے متعدد پہلو آپ کو نمایاں طور پر ملیں گے۔ مثلاً ہندوستان کی سیاسی جدوجہد، مزدور تحریک اور اس کے اثرات، افلاس اور غریبی کے نتائج، گویا ایک طرح سے سوشلزم کی طرف ذہن کو متوجہ کرنے کی کوشش، غیر متوازن جنسی زندگی کا خوف، جنگ سے نفرت وغیرہ بہت سے افسانے آپ ان موضوعات پر پائیں گے۔ میں نے شروع میں جو بات آپ سے کہی تھی اور جس کی طرف ہم بار بار پلٹ کر آئیں گے، وہ یہ ہے کہ اپنے عہد کی صداقتوں کو یکسر نظر انداز کر دینا افسانہ نگار کے بس میں نہیں۔ وہ چاہے اسے ایک فنی حیثیت سے ایک دیرپا، پائدار اور اعلیٰ فلسفیانہ شکل میں ڈھال سکے یا بہت ہی بھدی اور گھٹیا شکل میں پروپیگنڈے کے انداز میں پیش کر سکے یہ دونوں باتیں افسانہ نگار کے امکان میں ہیں اور ہمیں ایک ہی افسانہ نگار یا شاعر کے یہاں بھی اس کی مثالیں مل سکتی ہیں۔ کبھی زندگی اور اس کے حقائق گرفت میں آتے ہیں اور کبھی ہاتھ سے نکل جاتے ہیں۔ موضوع کے انتخاب میں افسانہ نگار بہت حد تک آزاد ہے، لیکن جب وہ پوری طرح اس کو فنی سانچے میں ڈھال نہ سکے تو وہاں افسانہ نگار ناکام ہو جاتا ہے اور کیسا ہی موضوع ہو

پروپیگنڈہ بن جاتا ہے۔ جہاں تک موضوعات کا تعلق ہے وہ لامحالہ زندگی کے کچے مواد اور بکھرے ہوئے حالات سے لئے جائیں گے اور انہیں کی بنیاد پر افسانے بنیں گے۔ لیکن مواد، موضوع اور واقعات کس طرح ادبی اہمیت اختیار کرتے ہیں، اسے افسانہ نگار کو جاننا چاہیے۔ مثال کے طور پر مجھے ایک بات یاد آئی جب ہم روٹی، گوشت اور شراب کا ذکر محض روٹی، گوشت اور شراب کی شکل میں کرنا چاہتے ہیں، اس وقت وہ کسی بڑے یا اعلیٰ پایہ کے ادب کا موضوع نہیں۔ لیکن جب ہم روٹی، گوشت اور شراب کا ذکر ایک ایسے سلسلے میں کریں جیسے حضرتِ عیسیٰ کی آخری دعوت کے منظر میں پیش ہوا تھا کہ انہوں نے روٹی کے ٹکڑے توڑ توڑ کر اور ذرا ذرا سی شراب اپنے شاگردوں کو دی اور کہا کہ لو یہ میرا گوشت ہے اور یہ میرا خون، تو روٹی اور گوشت ایک بہت ہی اعلیٰ پائے کے المیہ کا موضوع بن جاتے ہیں۔ اس کی حقیقت میں فرق اس طرح آ گیا کہ محل کیا ہے، دینے کا انداز کیا ہے اور ضرورت کیا ہے اسے اپنا خون اور گوشت کہنے کی۔ یہ آخری کھانا تھا جو حضرت عیسیٰ اپنے شاگردوں کے ساتھ بیٹھے کھا رہے تھے۔ انہوں نے اسی وقت اس بات کا بھی اعلان کیا کہ تمہیں میں سے ایک شخص مجھے گرفتار کرائے گا۔ ایسی حالت میں ان چیزوں کی حیثیت بالکل بدل جاتی ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ کوئی موضوع جو ہم کو بظاہر معمولی معلوم ہوتا ہو کہ وہ اعلیٰ ادب کا موضوع نہیں بڑا موضوع بن سکتا ہے۔ نٹ ہمیسن کے مشہور ناول (بھوک) Hunger میں بھوک ایک غیر معمولی چیز بن گئی ہے جس کو مہینوں آپ اپنے ذہن سے نکال سکتے ہی نہیں۔ آپ کا لاکھ پیٹ بھرا ہو آپ بالکل آسودہ حال ہوں لیکن وہ بھوک آپ کے ذہن سے ہٹ نہیں سکتی۔ جس بات پر میں زور دینا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ کوئی موضوع ادب میں بذاتِ خود اہم یا غیر اہم نہیں ہوتا بلکہ اس موضوع کو پیش کرنے کا طریقہ اسے اہم بناتا ہے۔

بات تھی اس افسانہ نویسی کی جس کا ارتقاء ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک ہوا۔ لیکن چند سخن گسترانہ پہلو ایسے نکل آئے جن کی وضاحت کے لئے رکنا پڑا۔ کیونکہ موضوع اور موضوع کو پیش کرنے میں کامیابی ہی کی بنا پر اچھے اور معمولی افسانہ نویسوں کا تذکرہ کیا جا سکتا ہے۔ اس عہد میں جن پرانے اور نئے افسانہ نویسوں نے اس فن کو سربلند کیا ان میں

علی عباس حسینی، کوثر چاند پوری، اعظم کریوی جیسے بزرگ بھی ہیں اور راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، احمد علی، منٹو، رشید جہاں، حیات اللہ انصاری، اشک، عصمت، اختر انصاری، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، ممتاز مفتی، پریم ناتھ پردیسی، آغا بابر، ابراہیم جلیس، ہنس راج رہبر، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، رضیہ سجاد ظہیر، مسیح الحسن، بلونت سنگھ، غلام عباس، انتظار حسین، شوکت صدیقی، مہندر ناتھ، دیوندر ستیارتھی، حسن عسکری، احمد ندیم قاسمی خواجہ احمد عباس جیسے جوان اور نو جوان افسانہ نویس بھی ہیں۔ ان میں سب یکساں مرتبے کے نہیں ہیں اور نہ ان کے ارتقاء کی رفتار یکساں ہے۔ مثلاً علی عباس حسینی اور کوثر چاند پوری نے نئے ماحول کی ترجمانی، نئے موضوعات کی تلاش میں نئے افسانہ نگاروں کے ساتھ قدم ملا کر چلنے کی کوشش جاری رکھی۔ احمد علی اور حسن عسکری شہرت کی ایک خاص منزل پر پہونچ کر میدان سے ہٹ گئے۔ رشید جہاں کی رفتار سست ہوگئی، لیکن انہوں نے عصمت، خدیجہ، ہاجرہ اور رضیہ کی راہوں میں چراغ جلادئے اس دور میں شہرت اور اہمیت کے لحاظ سے کرشن چند بیدی، عصمت، حیات اللہ، منٹو کے کارناموں پر نگاہ جاتی ہے جس میں ہر ایک نے فکر اور فن، موضوع، مواد اور انداز بیان پر قدرت حاصل کر کے اس میدان کو وسیع کیا جو پریم چند چھوڑ گئے تھے بعض ایسے بھی ہیں جن کی شہرت کی ابتدا ہوئی تھی۔

کرشن چندر جس طرح بدلتی ہوئی ہندوستانی زندگی کے ساتھ رومانیت سے حقیقت کی طرف بڑھے اس کی جانب اشارہ کر چکا ہوں۔ اتنا اور کہنا ہے کہ ان کے لکھنے کے انداز میں ایک طرح کا جذباتی وفور اور شاعرانہ گداز رہا، لیکن انہوں نے مواد کے لئے اس زندگی کو سامنے رکھا جو ہر لمحہ نئے سانچوں میں ڈھلنے کے لئے تلملا رہی تھی۔ ان کے موضوعات کا تنوع بھی حیرت خیز تھا۔ دس سال کی مدت میں انہوں نے ''بالکونی''، ''ان داتا'' ''گرجن کے ایک شام'' ٹوٹے ہوئے تارے ''زندگی کے موڑ پر''، ''تین غنڈے'' جیسے افسانے لکھ کر افسانوی ادب کے نگار خانے میں بڑے حسین مرقعے یکجا کر دیے۔ بیدی نے کم لکھا، لیکن دانہ ودام اور گرہن کے اکثر افسانوں میں شعور فن کا مظاہرہ کیا۔ بہت سامنے کے موضوعات سے بچ کر انہوں نے ایسے مواد سے کام لیا جو ان دیکھے خزانے کی طرح چھپا

پڑا تھا۔ گرہن، گرم کوٹ، دس منٹ بارش میں، کوارنٹین اور لمس، ایسے ہی افسانے ہیں منٹو کا فنی شعور غالباً افسانہ نویسی کے لئے سب سے زیادہ موزوں تھا۔ اس میں ایک طرح کا فطری بہاؤ، ایک قسم کی زبردست آمد تھی۔ ان کے افسانے پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا تھا گویا وہ بغیر زیادہ کاوش کے وجود میں آگئے ہیں۔ ان کے افسانوں کے ڈرامائی اختتام خاص طور سے متوجہ کرتے ہیں، لیکن ان کی انفرادیت پسندی کبھی کبھی شعوری طور پر انہیں ایسے موضوعات منتخب کرنے پر مجبور کرتی تھی جو وقت کی انقلابی حقیقت سے ہم آہنگ نہ ہوں۔ یہ بات ۱۹۴۷ء تک کم تھی۔ بعد میں زیادہ بڑھی تاہم ان کے متعدد افسانے اس عہد کے افسانہ نویسی کا لازوال سرمایہ ہیں۔ عصمت کی بے باک ذہانت، ان کی قوتِ اظہار سے اس طرح ہم آہنگ تھی کہ ابتدا ہی سے ان کے افسانے متوجہ کرنے لگے تھے۔ شروع میں انہوں نے بھی سماجی گندگی کے صرف چند پہلوؤں کو لیا، زخموں کو کریدا، ان پر نمک ڈالا اور دیکھنے والوں کو الجھن میں ڈال کر چھوڑ دیا۔ لیکن جب انہیں اپنے عہد کے حقائق کا احساس ہوا تو ان کے موضوع اور مواد میں وزن پیدا ہو گیا۔ حیات اللہ انصاری نے بھی کم لکھا۔ لیکن نبضِ حیات کی دھڑکنوں کو محسوس کر کے لکھا۔ اس طرح یہ سب لکھنے والے افسانوی ادب کے افق پر چمکتے رہے، افسانوی ادب میں اضافہ کرتے رہے، یہاں تک کہ ملک تقسیم ہو گیا۔

میں نے صرف چند افسانہ نگاروں کا ذکر کیا ہے۔ جیسا کہ اکثر ہوتا ہے اور سوال کیا جاتا ہے کہ صرف انہیں کا ذکر کیوں! اس سلسلے میں یہ عرض کروں گا کہ ایسا نہ کرنے میں نہ تو نقادوں کی بددیانتی ہوتی ہے اور نہ انہیں دوسرے افسانہ نگاروں سے کوئی پرخاش ہوتی ہے بلکہ اگر تفصیلی بحث ہو تو ہو سکتا ہے کہ دوسرے افسانہ نویسوں کے نام بھی لئے جائیں جو اس عہد میں لکھتے تھے۔ لیکن جن کے ذریعے سے زندگی کی صداقتیں اور فن کا شعور، فن کی بالیدگی اور جہاں تک فن پہنچا ہے اور اس کو پہنچانے کا تصور ہے، اس میں تمام لوگ نہیں آسکتے۔ ان چند بڑے افسانہ نویسوں کے نام آئیں گے جن کے ذریعے فن کا ارتقا ہوا ہے اور فن نے نئی منزلیں طے کی ہیں۔ جن کے افسانے پڑھ کر ہم کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اب ہمارے قدم کچھ آگے بڑھے ہیں۔ دنیا کی کسی بھی ادبی تاریخ میں تمام ناول نگار، تمام شاعر، زندہ نہیں رہتے،

یہ بالکل طے شدہ بات ہے یہ ہوسکتا ہے کہ ان ہی لوگوں میں سے جن کو نظر انداز کیا گیا ہے کسی نے بہت اعلیٰ پائے کی چیزیں بھی لکھی ہوں اور وہ ہمیشہ کے لئے دفن ہوگئی ہوں۔ لیکن ایسا بھی اتفاق ہی سے ہوتا ہے جس پر ہمارا آپ کا قابو نہیں ہے۔ تاہم اس دور میں جن لوگوں نے اپنے لئے جگہ بنالی ہے، شہرت حاصل کرلی ہے، ان کا تذکرہ کسی نہ کسی طرح ہوتا ہی ہے اور دوسروں کا ان کے مقابلے میں کم ہوتا ہے۔ جب کوئی تفصیلی کتاب لکھی جائے تو ان کا تذکرہ بھی ہوگا۔ اگر آپ وقار عظیم کی کتابیں ہمارے افسانے، نیا افسانہ، اور داستان سے افسانے تک اٹھا کر دیکھیں تو اس میں ایسے افسانہ نگاروں کے نام بھی ملیں گے جن کے افسانے نہ تو آپ نے پڑھے ہیں اور نہ غالباً پڑھیں گے۔ اس لئے فطری طور پر یہ ہوتا ہے کہ جنہوں نے افسانہ نگاری کے فن کو سنوارا اور موضوعات کے انتخاب کے وقت زندگی کے بکھرے ہوئے مواد میں سے بہترین چیزوں کا انتخاب کرنے کی کوشش کی ہے، ان لوگوں کے نام سب سے پہلے ذہن میں آتے ہیں اور ان کی کوششیں اور کاوشیں ہمارے لئے ادبی سرمایہ بنتی ہیں۔

خیر یہ تو ایک ضمنی بحث تھی۔ آگے بڑھ کر زندگی کے مسائل اور ٹیڑھے اور پیچیدہ ہوجاتے ہیں اور ۱۹۴۷ء کے بعد کا ذکر اس لئے الجھن کا سبب بنتا ہے کہ دوملکوں کی تقسیم کی وجہ سے بہت سے افسانہ نگار جن کو ہم عام طور پر یہ محسوس کرتے تھے کہ وہ ہمارے ساتھ قدم ملائے چل رہے ہیں، وہ اگرچہ باقاعدہ بدل تو نہیں گئے، افسانہ نگاری کرتے ہی رہے، لیکن ان سے ہمارا بعد کسی نہ کسی شکل میں ضرور بڑھ گیا۔ ان کا ذکر ہم اس طرح تو نہیں کریں گے جیسے کسی انگریزی کے افسانہ نگار کا کرتے ہیں۔ لیکن ہے یہ حقیقت کہ ان میں سے بعض نے جان بوجھ کر دوری اختیار کرنے کی کوشش کی۔ یہی نہیں ہوا کہ وہ یہاں سے چلے گئے بلکہ یہ محسوس کرانے لگے کہ ان کا راستہ مختلف ہے۔ انہوں نے جذباتی بعد کو بھی بھی بڑھنے میں مدد دی ہے اور واقعی کچھ دور ہوگئے اس لئے اگر بعض دوستوں کے نام چھوٹ جائیں تو آپ مجھے معاف کردیں گے۔ وہ مجھے اب بھی عزیز ہیں، لیکن کبھی کبھی ان کی تخلیقات سامنے نہ ہونے کی وجہ سے ان کے متعلق کچھ کہنے میں بھی دشواری ہوتی ہے۔ تو یہ ہوا کہ ۱۹۴۷ء

سے جو افسانہ نگار افسانے لکھ رہے تھے انہوں نے بھی اپنی رفتار تیز کر دی۔ مثلاً منٹو نے ۱۹۴۷ء کے بعد بہت لکھا اور کئی مجموعے شائع کیے۔ بعض دفعہ ایک ایک نشست میں پورا افسانہ ختم کر دیا۔ افسانوں پر تاریخیں پڑی ہوئی ہیں۔ آپ دیکھ سکتے ہیں۔ بعض مجموعے پانچ چھ دن کے اندر لکھے گئے ہیں۔ بادشاہت کا خاتمہ خالی بوتلیں خالی ڈبے چند دنوں کے افسانوں کے مجموعے ہیں۔ اس طرح سے کرشن چندر نے ان دنوں بہت زیادہ افسانے لکھے اور ایسے موضوعات پر لکھے جو دلوں سے قریب تھے۔ بعض لوگ جو کم لکھتے تھے، جیسے خواجہ احمد عباس، ان کی رفتار بہت زیادہ تیز ہوگئی، یہ باتیں اہم نہیں، لیکن بدلتے ہوئے حالات کی غماز ہیں۔

اب افسانہ نویسوں کی کئی نسلیں بیک وقت دکھائی دیتی ہیں۔ ایک تو وہ نسل ہے جو ۱۹۴۷ء تک پختگی حاصل کر چکی تھی۔ جن کا ذہن بن چکا تھا۔ اس میں ان اہم افسانہ نگاروں کا پھر نام آئے گا جن کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ان کے بعض افسانے پچھلے زمانے کے افسانوں کے مقابلے میں بہت زیادہ اچھے ہوں لیکن ہم انہیں اس وجہ سے ۱۹۴۷ء کے بعد کے افسانہ نگاروں میں بھی پرکھنے پر مجبور ہیں جیسے بیدی جنہوں نے "لاجونتی" ۱۹۵۰ء کے قریب لکھا اور "اپنے دکھ مجھے دیدو" ابھی دو سال پہلے۔ اسی طرح کرشن چندر نے "بت جاگتے ہیں" "مہالکشمی" "کابل کے بچے" جیسے اہم افسانے ۱۹۴۷ء کے بعد ہی لکھے عصمت کا "چوتھی کا جوڑا" "نانی اماں" بھی ادھر ہی لکھے گئے اور حیات اللہ کا افسانہ "شکر گزار آنکھیں" اور "ماں بیٹا" بھی بعد ہی کے ہیں۔

ایک اور نسل جس کی شہرت شروع ہو چکی تھی یک بیک جوان ہوگئی، یا یوں کہئے کہ بقائے دوام کے دربار میں داخل ہوگئی۔ اس میں غلام عباس، احمد ندیم قاسمی، مسیح الحسن، شوکت صدیقی، ہاجرہ، خدیجہ، عزیز احمد، اے حمید، اختر اورینوی، ممتاز شیریں، رہبر، بلونت سنگھ، رضیہ سجاد ظہیر، انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، ممتاز مفتی، انور وغیرہ شامل کیے جا سکتے ہیں۔ اس کے فوراً ہی بعد ایک اور صف ہے جس میں رام لال، جیلانی بانو، اقبال متین، پریم ناتھ در، واجدہ تبسم، ستیش بترا، بشیشر پردیپ، اقبال مجید، عابد سہیل، رتن سنگھ، ریاض رونی، غیاث احمد، اشفاق احمد، ہیرا سنگھ درد، رحمان مذنب، آمنہ ابوالحسن، وغیرہ نظر آتے ہیں۔ اس کے

بعد ایک اور نسل ہے جو ادھر چار پانچ سال میں ابھری ہے، ان کے نام ابھی ذہنوں میں نہیں چڑھے تاہم غلام الثقلین، صادق حسین، جوگندر پال، قیصر تمکین کے نام بغیر کوشش کے یاد آرہے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ آپ ان فہرستوں سے الجھ رہے ہوں گے، ہر شخص الجھے گا، میں خود بھی الجھ رہا ہوں کیونکہ بقول شخصے یہ ناموں کی ایک کھتونی بن گئی، ان کے متعلق کہاں تک گفتگو کی جاسکتی ہے۔ تماشا یہ ہے کہ کھتونی بھی مکمل نہیں۔ بہت سے لوگ اپنے پسندیدہ افسانہ نگاروں کے نام نہ پاکر چیں بہ جبیں ہوں گے مگر میں جس انداز میں افسانوی ادب کے ارتقا کی بات کر رہا ہوں، ان کے لئے یہ نام بھی بہت ہیں۔ موقع موقع سے ان میں سے بعض کے متعلق کچھ عرض بھی کروں گا۔

اس تفصیل میں تو جانے کی ضرورت نہیں کہ جب آزادی حاصل ہوئی تو ایک ملک کے دو ملک بن چکے تھے اور اگرچہ ایسا بعض ناگزیر حالات کے ماتحت ہوا تھا۔ لیکن اس کے ساتھ جو مسائل وابستہ تھے یا اب تک ہیں، انھوں نے ذہن، جذبہ اور ضمیر ہر چیز کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ حساس طبائع کے لئے یہ بہت بڑا واقعہ تھا۔ آزادی آئی لیکن خوشی اور مسرت کی وہ لہر اپنے ساتھ نہیں لائی جس کی تلاش تھی۔ بلکہ بہت سے شک اور شبہے، بہت سی نفسیاتی الجھنیں، بہت سی مادی پریشانیاں لائی، اگرچہ ہندوستان جمہوریت کی راہ اختیار کرنے کا مدعی تھا، لیکن فوری طور پر جو حالات پیدا ہوئے، انہوں نے اس شک میں مبتلا کر دیا کہ آزادی حقیقی آزادی ہے بھی یا نہیں؟ کچھ لوگوں کے ذہن میں یہ سوال سیاسی حیثیت رکھتا تھا۔ لیکن زیادہ تر لوگوں کے لئے معاشی اور سماجی تھا۔ شاعروں اور افسانہ نگاروں نے اپنے اس شک کا اظہار اپنی تخلیقات میں اکثر کیا ہے۔ یہاں ایک خاص پہلو کی طرف متوجہ کر دینا ضروری ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد سے سیاسی مسائل پر غور کرنے کی نوعیت اچھی خاصی بدل گئی افسانوں میں سیاسی مسائل جیسے پہلے آیا کرتے تھے اب ان کی وہ نوعیت نہیں رہ گئی، اس لئے ایک موضوع کم سے کم افسانہ نویسی سے خارج ہو گیا۔ یعنی غیر ملکی جبر و ستم کے خلاف جو ہمارا احتجاج تھا، ہماری افسانہ نویسی میں وہ اب باقی نہیں رہا۔ اب اس کی جگہ دوسری چیزوں نے لے لی، اب یا تو ہم اپنے ملکی نظام کی خامیوں کی طرف لوگوں کو افسانہ نویس مفکر کی

حیثیت سے متوجہ کریں، جیسے بعض افسانہ نویس یا شاعر کرتے رہے ہیں، یا اس پہلو کو نظر انداز کردیں اور افسانہ نگار کی حیثیت سے زندگی کے ان تمام مسائل کو جو ہمارے سامنے آتے ہیں، چاہے وہ تعمیر کے ہوں یا تخریب کے، چاہے جمہوریت کی کامیابی کے ہوں، یا ناکامی کے، چاہے منصوبہ بندیوں کے بعض پہلوؤں سے وابستہ ہوں یا چاہے وہ ہماری روز مرہ زندگی میں ۱۹۴۷ء کے بعد کے جو واقعات ہوئے ہیں، ان سے متعلق ہوں۔ بہ ہر حال سیاسی مسائل کی حیثیت وہ نہیں رہ گئی جو ۱۹۴۷ء سے پہلے تھی۔ لیکن چونکہ وہ اس سیاست سے جو کہ ۴۷ء سے پہلے رہ چکی تھی اور جس نے بعض مسائل پیدا کردیئے تھے، رشتہ بھی رکھتی تھی، اس لئے اس کے مابعد کا فوری تبصرہ ۴۷ء کے بعد کے افسانوں میں اکثر ملتا ہے۔

مقصد فسادات سے ہے۔ یہاں ہمارے سامنے جو افسانہ نویس بیٹھے ہیں، تیرتھ رام صاحب رام لعل صاحب اور دوسرے حضرات، ان لوگوں نے بھی جو فسادات ہوئے اور جن کی بنیاد فرقہ وارانہ تھی اور جو شرنارتھیوں اور مہاجروں کے مسائل پیش ہوئے، جو بچوں کی گمشدگی ہوئی، جو عورتیں اغوا کی گئیں، جو گھر تباہ ہوئے، جو دل ٹوٹے، جو اپنے گھروں کے چھوڑنے کی وجہ سے جذباتی انتشار پیدا ہوا۔ ان تمام مسائل کو اس چیز کی جگہ دے دی جو اس سے پہلے سیاسی مسائل کی حیثیت رکھتی تھی۔ وہ مسائل جو غیر ملکی حکومت کی وجہ سے پیدا ہوا کرتے تھے۔ گویا ایک طرف سے موضوعات کا دروازہ بند ہوا، لیکن دوسری طرف سے نئے موضوعات کا دروازہ کھلا۔ تخلیقی کام کرنے والے کے لئے یہ نہایت خوش آئند بات ہوتی ہے کہ اس کے لئے کسی وقت میں ایک طرح کی غم پسندی اور انسان دوستی پیدا ہوئی، جو سیاسی غلامی، مجبوری اور جبر کی پیدا کردہ تلخی سے مختلف تھی اور یہاں پریم چند کی، جو ہمارے افسانے کی سب سے بڑی دین تھی وہ ابھر آئی یعنی انسان دوستی، عوام سے ہمدردی اور زندگی کو بہتر بنانے کی خواہش دوسروں کو بے چین دیکھ کر بے چین ہوئی اور بے قرار ہوجانے کی جو...... ہوتی ہے اس نے مجبور کیا کہ دد ۴۷ء کے بعد پیش آنے والے واقعات کی ایک بڑے پیمانے پر عکاسی کریں۔

جیسا کہ آپ کو معلوم ہے، یہ بھی ایک بہت بڑا بحث طلب موضوع بن گیا کہ آیا فسادات ملک کی تقسیم، مہاجروں کا ادھر سے ادھر ہونا، یہ ایک المیہ ہے یا محض ایک اتفا

ہے۔ کیا ایک افسانہ نگار کا یا کسی تخلیقی کام کرنے والے کا اس سے متاثر ہونا ضروری ہے؟ یہ بحث بھی چھڑ گئی اور آپ کو یہ خیال ہوگا کہ بعض لکھنے والوں نے اس وقت یہ لکھا کہ یہ تو ترازو سے تول تول کر افسانے لکھے جا رہے ہیں یعنی ایک طرف اگر ہندوؤں کی زیادتی دکھائی جاتی ہے تو دوسری طرف مسلمانوں کی یا ایسا کر دیا جاتا ہے کہ پتہ نہ چلے کہ ہندوؤں نے زیادتی کی یا مسلمانوں نے زیادتی کی تا کہ کسی کا دل نہ دکھے۔ میں نے اس بحث میں حصہ لیا اور مجھے محسوس ہوا کہ جنہوں نے ایسا اعتراض کیا ہے انہوں نے انسانیت اور فن دونوں کی بے حرمتی کی ہے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ایک حقیقت نگار لاکھ حقیقت پسندی کی قبا اوڑھے اور لاکھ حقیقت پسندی کے نظریے سے حقیقت کو پیش کرنے کی کوشش کرے، لیکن اس کا ضمیر اور اس کی اندرونی ہمدردیاں اور اس کے غور و فکر کا طریقہ اور اس کا وہ بنیادی تصور حیات جس کی بنا پر وہ اپنے آپ کو فنکار کہہ رہا ہے، اس کی راہ میں ضرور حائل ہوتا ہے اور وہ اس کو اس طرح ڈالتا ہے، جس طرف وہ سماج کو لے جانا چاہتا ہے، یا جس طرف وہ اپنے افسانے کو موڑنا چاہتا ہے۔ افسانے کی تخلیق میں کسی غیر شعوری جذبے کی کارفرمائی کو تسلیم نہیں کرتا، یہ نہیں مانتا کہ کوئی افسانہ نگار کاغذ قلم لے کر بیٹھ جاتا ہے اور لاشعور کی تحریک پر ایک افسانہ لکھ دیتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ وہ اس کو Construct کرتا ہے، تعمیر کرتا ہے، اس کا عمل تعمیری، تخلیقی اور شعوری ہوتا ہے اور اس لحاظ سے اسے اپنے خام مواد کو اس شکل میں پیش کرنا پڑتا ہے جو اس کے خیالات اور جذبات سے ہم آہنگ ہے۔ یہ وہ نہیں کر سکتا کہ اپنے جذبات اور ضمیر کی آواز کے خلاف اسے وہاں جا کر ختم کر دیے کہ جہاں اس کا ضمیر اس کے خلاف احتجاج کرتا رہا ہو۔

حسن عسکری نے ایک جگہ لکھا کہ ہم کو یعنی فنکاروں کو اپنے اعصاب کی پکار پر کان لگائے رکھنا چاہئے۔ اعصاب کی پکار دونوں طرح کی ہو سکتی ہے۔ ایک شخص اعصاب کے بس میں ہو سکتا ہے اور دوسرے کے بس میں اس کے اعصاب۔ اگر کسی کے بس میں اسی کے اعصاب نہیں ہیں تو اس کا عمل غیر شعوری ہوگا۔ اعصاب کی پکار پر آواز دینے کے معنی یہ ہیں کہ ہمارا شعور کام نہیں کر رہا ہے، ہم نے شعور کے دروازے بند کر دیئے ہیں۔ اس ...

اعصاب کو بس میں رکھنے والا ہر واقعے کو اپنے شعور کی ترازو میں تولے گا اور پھر اپنے شعور سے اس کو اس راستے پر ڈالے گا، جس کی طرف وہ لے جانا چاہتا ہے۔ اس لئے میں محسوس کرتا ہوں کہ جن لوگوں نے اپنے افسانوں میں فرقہ وارانہ فسادات کو پیش کرنے کی کوشش کی، وہ کوئی حل نہیں تلاش کر رہے تھے، یہ نہیں بتا رہے تھے کہ اگر ایسا نہ ہوتا تو یہ ہو جاتا، بلکہ یہ پیش کر رہے تھے کہ حالات نے انسان کے اندر چھپی ہوئی زندگی کو کیسے ابھارا اور کیسے ایسے کام کرائے جو انسان کسی دوسری حالت میں نہیں کر سکتا تھا۔ ان کے لیے اور کوئی چارہ نہ تھا کہ وہ بجائے الزام لگانے کے لوگوں کے ضمیروں کو جھنجھوڑیں اور نشتر زنی کر کے ان کو یہ احساس دلائیں کہ جو کچھ ہوا وہ ناپسندیدہ تھا۔ تقریباً سبھی اچھے افسانہ نگاروں نے اس موضوع پر افسانے لکھے ہیں۔ کرشن چندر بیدی، عصمت، حیات اللہ، منٹو، حسینی، قاسمی اور عباس نے اس زمانے میں اچھی خاصی شہرت حاصل کی۔ یہ ان لوگوں میں سے ہوئے جو پہلے سے لکھ رہے تھے۔ ان لوگوں میں سے جنہوں نے ذرا بعد میں شہرت حاصل کی ہے ان میں رام لعل، ستیش بترا، رضیہ، سجاد ظہیر، مسیح الحسن، سہیل عظیم آبادی وغیرہ کو شمار کر سکتے ہیں۔ ان سب نے ان مسائل کو جو تقسیم کی پیداوار ہیں اپنے افسانوں میں جگہ دی۔

ایک دفعہ پھر موضوع کے متعلق کچھ کہنا چاہتا ہوں۔ ہر تخلیقی کام کرنے والا مواد اور موضوع کے لئے یا تو ماضی میں جائے گا یا مستقبل میں Fantasy لکھے گا یا حال میں رہے گا جب وہ ماضی میں جائے گا تو اس کا مواد اور پیشکش کے طریقے مختلف ہوں گے۔ جب وہ مستقبل میں جائے گا تو تخیلی کارنامے پیش کرے گا اور جب وہ اپنی دنیا کو پیش کرنے کی کوشش کرے گا تو اپنے آپ کو ان اہم واقعات سے جو اس کے گرد و پیش رہے ہیں، بچا نہیں سکے گا۔ اس لئے اگر اس وقت کے افسانہ نگاروں نے فسادات پر افسانے لکھے تو تعجب کی کیا بات ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ جو افسانے لکھے گئے وہ اعلیٰ پائے کے افسانے ہیں اور ہمیشہ زندہ رہیں گے، لیکن جو افسانے لکھے گئے وہ یقیناً اس اندرونی پکار کی آواز ہیں جو ایک فنکار کی حیثیت سے انہوں نے اپنے دلوں میں محسوس کی تھی بہر حال یہ ایک حقیقت ہے کہ پرانے افسانہ نویسوں اور نئے ابھرنے والے افسانہ نویسوں نے بھی اس

موضوع سے آنکھیں نہیں چرائیں اور اس موضوع پر سیر حاصل اور بڑی تعداد میں افسانے لکھے اسی طرح سے شرنارتھیوں اور مہاجرین کے مسائل پر بھی بہت سے لوگوں نے غور کیا بلکہ کئی کے تو ذاتی تجربات تھے اور ان تجربات کی بنا پر بعض لوگوں نے رپوتاژ لکھے، بعضوں نے افسانے لکھے اور بعض نے اسے ناول کی شکل دی۔ رامانند ساگر کا ''جب انسان مر گیا'' تاجور سامری کا ''جب بندھن ٹوٹے'' فکر تونسوی کا ''چھٹا دریا'' شاہد احمد کا ''دلی کی بپتا'' قدرت اللہ شہاب کا ''یا خدا'' ایسی ہی چیزیں ہیں گو نقطۂ نظر کے فرق نے ان میں اچھا خاصا فرق پیدا کر دیا۔ مثال کے طور پر شاہد احمد کا ''دلی کی بپتا'' ہے۔ اس کا نقطۂ نظر فنی نہیں ہے۔ شاہد کا نقطۂ نظر بہت حد تک الزام رکھنے والا انداز رکھتا ہے، لیکن ''چھٹا دریا'' میں یہ جذبہ کام نہیں کر رہا ہے۔ ''چھٹا دریا'' کے لکھنے والے نے اپنے فوری جذبات پر قابو پا لیا ہے جو محض الزام بازی کا جذبہ پیدا کرتا ہے۔ بلکہ اس میں اس دکھ درد کا گہرا ذکر ہے جو ایک دوسرے سے جدا ہوتے وقت پیدا ہوتا رہتا ہے۔ یہ تو خیر میں دوسری صنف میں چلا گیا۔ افسانوں میں بھی یہی کیفیت نظر آتی ہے۔ زیادہ تر افسانوں میں اس انسانی دکھ درد کا ذکر ہے جو ایسی تقسیم کے وقت پیدا ہوا یا ہونا چاہئے تھا۔ ایسے افسانوں کے سب سے زیادہ دلدوز موضوع وہ ہیں جو بچوں کی گمشدگی، عورتوں کے اغوا اور بازیافت سے تعلق رکھتے ہیں۔ منٹو، بیدی، کرشن، قاسمی، رام لعل، ستیش بترا وغیرہ کے بعض افسانے انسانی دستاویز کی حیثیت رکھتے ہیں۔

اس کے بعد تیسرا موضوع جو ہندوستان اور پاکستان میں لامحالہ مختلف تھا، وہ یہ تھا کہ ہندوستان میں جس قسم کی منصوبہ بندی اور جمہوری تجربے ہو رہے تھے وہ کس قسم کے خیالات اور تجربے پیدا کر رہے تھے اور پاکستان میں جو نظام تھا اس کی وجہ سے کیسے تاثرات پیدا ہوئے۔ اس کا عکس پاکستان کے افسانوں میں کم اور ہندوستان کے افسانوں میں بہت زیادہ دکھائی دیتا ہے کیونکہ ہندوستان میں نسبتاً اظہار خیال کی زیادہ آزادی تھی۔ آپ کو بہت سے ایسے افسانے ملیں گے جیسے ''بت جاگتے ہیں'' ''پانچ روپے کا نوٹ'' وغیرہ جن میں نظامِ حکومت کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ سیاسی پہلو کہہ لیجئے یا سماجی، اس کے اظہار میں نہاں

نسبتاً زیادہ آزادی ہے۔ ہندوستان کے افسانوں کا موضوع اب بھی زیادہ تر سماجی ہے۔ پاکستان کے افسانوں کا موضوع اس حد تک سماجی نہیں ہے۔

یہ کہنا کہ افسانہ ایک سماجی موضوع پر مبنی ہے ایک خاص رجحان کی ترجمانی کرتا ہے میرا مطلب یہ ہے کہ سماجی مسائل کی اولیت جو ہمارے افسانوں میں پائی جاتی تھی اور جیسے ہمارے افسانوں میں اس کا ارتقا ہو رہا تھا، اسے ہندوستان کے افسانہ نویسوں نے برقرار رکھا ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد جو مسائل پیدا ہوئے تھے ان میں انہیں کو اولیت حاصل تھی جن میں عصری زندگی کے مزے مل سکتے ہیں۔ خالص جنسی موضوعات پہلے ہی سے کم ہو چکے تھے۔ اب اگر کہیں تھوڑا بہت ان کا ذکر پایا بھی جاتا ہے تو اسے جنس زدگی نہیں کہہ سکتے۔ اس کا تذکرہ جو مہاجروں اور شرنارتھیوں کے سلسلے میں پایا جاتا ہے اور اس کا پایا جانا ضروری تھا، وہ بھی ایک سماجی نوعیت رکھتا ہے کیونکہ وہ اس ٹریجڈی اور اس المیہ کو اور تلخ بنا تا ہے جیسے بے گھری، تباہی، بربادی، جذباتی اور مادی انتشار کا نتیجہ کہہ سکتے ہیں۔ منٹو اور قاسمی کے کئی افسانوں میں یہ المیہ بہت گہرا ہے اور مجھے خیال آتا ہے کہ بتر اصاحب کے افسانے ''کانٹا'' میں جہاں لڑکی کے ماتھے پر چند فحش الفاظ کھود دیئے گئے ہیں جنسیت کی یہی نوعیت ہے۔ اس افسانے میں جنسی بہمیت اور انسانیت کا دلچسپ تقابل ہے ''کھول دو'' منٹو کا غیر معمولی طاقت رکھنے والا افسانہ ہے۔ ایک حیثیت سے اس میں مسئلہ جنسی ہے۔ لیکن اسے لکھنے کا جو ڈھنگ ہے، اس کے پیچھے جو زندگی کا المیہ ہے، وہ اس افسانے کو عظمت بخشتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس وقت ہندوستان کے افسانہ نویسوں میں جنسیت کو موضوع بنانے کا میلان دبا ہوا ہے، بے حد دبا ہوا ہے۔ اسی طرح جو بیجا اور کھلی قسم کی رومانیت تھی وہ بھی دب گئی ہے اور ہم اپنی نئی زندگی کے مسائل کی طرف دھیرے دھیرے بڑھتے جا رہے ہیں۔ اس طرح لامحالہ نئے موضوعات کی تلاش میں ان کے پیشکش کے طریقے میں بھی تبدیلی ہوئی اور ہو رہی ہے۔ ایسا ہونا ناگزیر ہے کیونکہ افسانہ نویسی کی اس شاندار روایت کو اسی طرح آگے بڑھایا جا سکتا ہے۔ اب افسانے کو ایک مخصوص تصور یا ایک مخصوص خیال کے گرد زیادہ گھٹ کر لکھنے کی طرف توجہ زیادہ ہو رہی ہے۔ افسانہ نگاروں میں اس بات کا شعور اور احساس

پہلے کی نسبت زیادہ ہے کہ اگر ان کے افسانے میں نفسیاتی صداقت نہیں ہوگی یا اگر خارج اور باطن دونوں میں مطابقت نہیں ہوگی، اگر بیرونی زندگی کا عکس اندرونی زندگی پر سماجی اور نفسیاتی واقعیت کے ساتھ نہیں پڑے گا یعنی خارجی زندگی کو ایک حقیقت پسند کی حیثیت سے پیش کر دینا آج کے افسانہ نویس کو ناکافی معلوم ہو رہا ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہ موضوع اور فن کی ہم آہنگی اور وحدت کی طرف ایک اچھا قدم ہے۔ نہ تو ہم ان حقائق سے جو ہماری داخلی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں، انکار کر سکتے ہیں اور نہ باطنی زندگی میں جو طوفان اٹھ رہا ہے اس سے بچ سکتے ہیں۔ ان دونوں کے میل ہی سے ایک بہتر افسانہ وجود میں آسکتا ہے۔ ایسا اشارہ زیادہ Real حقیقت پسندانہ ہوتا ہے اور اپنی بناوٹ اور تعمیر کے اعتبار سے پڑھنے والے کو زیادہ مطمئن کرتا ہے۔ یہاں معمولی فنی اور ذہنی صلاحیت رکھنے والے افسانہ نگاروں کو ایک دشواری پیش آتی ہے۔ وہ یہ نہیں جانتے کہ ان کا جو نظریہ ہے، اس کو سامنے رکھ کر جن واقعات کا انتخاب کرتے ہیں، ان کو کس طرح سے اس بڑی حقیقت سے لے جا کر ملا دیں، جس کی وہ کڑی ہیں۔ ایسی حالت میں ان کو سخت ناکامی ہوتی ہے۔

میں یہاں پر بالکل ایک اصولی بات عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ آپ اس پر غور کریں اور اگر بحث کرنا چاہتے ہیں تو بحث کریں۔ وہ ہے فن کار کی آزادی اور اس کے مقصد کا تعین ہمیں یہ حق حاصل نہیں ہے کہ ہم فنکار سے اس کی انفرادی آزادی میلان اور سوچنے کے طریقے پر پابندی لگائیں لیکن ہمیں اس سے اس بات کا مطالبہ کرنے کا حق حاصل ہے کہ وہ انفرادی تجربے کو، اپنی پرائیویٹ دنیا کو جب باہر نکالے، جب فن کی شکل دے تو وہ دوسروں کے تجربوں سے اتنا مختلف نہ ہو کہ ہم اسے پوری طرح محسوس کرنے میں دشواری محسوس کریں یا ناکام رہیں۔ دوسرے معنوں میں لکھنے والے کے لئے جو بنیادی مسئلہ ہے وہ یہ ہے کہ اپنے ذاتی تجربوں کو، اپنی ذاتی معلومات کو، اپنے ذاتی سوچنے اور غور کرنے کے طریقوں کو جب کسی ایسے سانچے میں ڈھالنا چاہے جس کو وہ دنیا کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہے تو اس کا فرض ہوتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی طرح اسے اس بڑی دنیا سے ہم آہنگ کرے جو اس کے گردو پیش ہے۔ اگر اس میں وہ ناکام رہتا ہے تو اس حد تک اس کا فن محدود ہو جاتا ہے۔

یہاں کوئی دورائیں نہیں ہوسکتیں چاہے کوئی بڑے سے بڑا لکھنے والا ہو۔ اس کے پڑھنے والے ہونا چاہئیں، وہ لوگ ہونا چاہئیں جو لکھنے والے کے تاثرات میں شریک ہوسکیں۔ جمیز جوائس ایک بہت مختصر سے گروہ کے لئے بڑا لکھنے والا ہے، لاکھوں پڑھنے والے اسے پڑھ کر حیران رہ جاتے ہیں۔ ٹالسٹائے، بالزاک، موپاساں، چیخوف، جیک لنڈن کے پڑھنے والے ایک وسیع دنیا میں داخل ہوتے ہیں۔ جوائس نے ایک خاص تجربہ کیا۔ اس نے اندرونی دنیا کو ایک خاص تشکل میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ ایک محدود تجربے کو ایک محدود زبان میں، ایک محدود ڈھنگ سے پیش کرنے کی کوشش کی۔ ایک لحاظ سے یہ ایک بڑا کارنامہ ہے۔ لیکن فن کی اس عظمت کو وہ نہیں پاسکا، جو ٹالسٹائے کی War & Peace میں پائی جاتی ہے۔ اس لئے کہ وہ اپنے ذاتی تجربات کو دنیا کے تجربوں سے اس طرح ہم آہنگ کرتا ہے کہ کوئی پڑھنے والا ایسا محسوس نہیں کرسکتا کہ ٹالسٹائے نے جو لکھا ہے وہ انسانی تجربے کے باہر کی باتیں ہیں۔

اس سلسلے میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ ہمارے افسانہ نگاروں کا جو مسئلہ ہے وہ یہ ہے کہ موضوع کا انتخاب خود ان پر چھوڑا جائے گا۔ وہ اپنے رجحان کے مطابق موضوع چنیں گے۔ لیکن جب وہ اسے پیش کریں گے تو فن کے کچھ لوازم ہوتے ہیں، ان کا احترام کریں گے، ان کو پیش نظر رکھیں گے اور یہ قطعی ضروری نہیں ہے کہ وہ لکیر کے فقیر ہوں اور جس طرح سے دوسروں نے افسانے لکھے ہیں وہ بھی ویسے ہی افسانے لکھیں۔ ان کا جی چاہے فن میں تجربے کریں اور ان فنی تجربوں کو ایسی شکل دیں جو انفرادیت کی حامل ہو، لیکن انہیں اس کا خیال رکھنا ہوگا کہ ان کا فن، موضوع اور ذاتی تجربے عام لوگوں کے تجربوں کی دسترس میں آجائیں۔ اس وقت جو تجربے ہورہے ہیں وہ فن اور ٹیکنیک کے نقطۂ نظر سے خوش آئند ہیں۔ ہمیں کسی حالت میں بھی یہ نہیں سوچنا چاہئے کہ جتنے تجربے کیے جارہے ہیں وہ سب کے سب کامیاب ہی ہوں گے۔ تجربے ہمیشہ کیے گئے ہیں، ان میں سے جو زمانے کا بوجھ سہہ گئے وہ سہہ گئے، ورنہ اکثر مٹ جاتے ہیں، ہمیں کبھی تجربوں سے نہیں گھبرانا چاہیے۔ موضوعات کے انتخاب میں جرأت سے کام لینے کی ضرورت ہے۔ موضوع اور مواد

کو پیش کرنے کی ٹیکنک اظہار کا ذاتی طریقہ ہے۔ موضوع اور ٹیکنک کے لحاظ سے جسے مختصر افسانہ کہا جاسکے اس کی حدیں کافی وسیع ہیں۔ اگر آپ عالمی ادب کے اہم افسانے پڑھیں گے تو ان کی ٹیکنک کا تنوع آپ کو متحیر کردے گا۔ اچھا لکھنے والا جب اپنے انداز سے اپنا مواد پیش کرتا ہے تو اس کی ٹیکنیک الگ ہو جاتی ہے۔ کوئی تفصیلات میں جاتا ہے، کوئی واقعات کو مختصر طریقے سے پیش کرتا ہے، کوئی کردار کو ابھارتا ہے کوئی پس منظر کو، کوئی پس منظر کو کم نمایاں کرتا ہے، کوئی فضا اور تاثیر پر زور دیتا ہے، کوئی مرکزی خیال پر، یہی سارے جدید افسانہ نگار کر رہے ہیں۔

بہت طول ہوتا جا رہا ہے اس لئے اب میں مختصراً دو تین باتیں عرض کر دینا چاہتا ہوں۔ اس وقت تک میں نے افسانہ نگاری کا زیادہ افسانہ نگاروں کا ذکر کم کیا ہے۔ اسکا ایک سبب تو یہ ہے کہ مختصر ذکر سے بات واضح نہیں ہوتی، صرف فتوے دینے سے کام نہیں چلتا اور اس گفتگو میں زیادہ تفصیل کا موقع نہیں ہے۔ دوسرے یہ کہ افسانہ نگاروں کی تعداد بہت زیادہ ہے، ان میں سے چند کا ذکر بھی ممکن نہیں ہے۔ تاہم دو چار لفظ چند افسانہ نگاروں کے متعلق کہنا ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ جن افسانہ نگاروں نے پندرہ سال پہلے اہمیت حاصل کر لی تھی ان میں سے اکثر کا ذکر آچکا ہے اور یہ بھی کہہ چکا ہوں کہ ان میں سے بعض آج بھی سالارِ کارواں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس دوران میں کچھ اور لکھنے والے بھی ان کے قریب آگئے ہیں ان میں سب سے پہلے احمد ندیم قاسمی کا نام آیا ہے۔ چودہ پندرہ سال پہلے کی بات ہے کہ میں نے قاسمی کے ابتدائی مجموعے "چوپال" "سیلاب یا گرداب" "طلوع وغروب" اور قطعات کا مجموعہ "رم جھم" ایک ساتھ دیکھا۔ اس وقت ان کے بارے میں میں نے یہ کہا تھا کہ احمد ندیم شاعر اور احمد ندیم افسانہ نگار ساتھ چلے تھے لیکن افسانہ نگار شاعر سے آگے بڑھ رہا ہے۔ پھر ان کی نظموں کا مجموعہ "جلال و جمال" نکلا اور افسانوں کے متعدد مجموعے شائع ہوئے۔ مجھے اکثر نظمیں بہت پسند آئیں لیکن میری پہلی رائے باقی رہی اور آج میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ وہ افسانہ نگاروں کی پہلی صف میں ایک بڑی معزز جگہ رکھتے ہیں۔ انہوں نے مسلسل اچھے افسانے لکھے ہیں اور اس وقت تو مشکل ہی سے ان کا کوئی ایسا

افسانہ ہوگا جو دامنِ دل کو نہ کھینچتا ہو۔ فن کے شعور، موضوع کی بصیرت، مواد پر قدرت، تنوع اور فنکار کے گداز دل، کسی حیثیت سے بھی دیکھا جائے وہ ایک مکمل افسانہ نگار ثابت ہوتے ہیں۔ ''موج خون''، ''پرمیشور سنگھ''، ''ماتم''، ''سناٹا'' وغیرہ اس کا ثبوت ہیں۔ غلام عباس کم لکھتے ہیں لیکن ''آنندی کے بعد''، ''سایے اور ''اوور کوٹ'' ان کے کمالِ فن کا اعلیٰ ثبوت پیش کرتے ہیں۔ اختر اور ینوی نے ''کیچلیاں اور بال جبریل'' لکھ کر ''منظر اور پس منظر'' یِنٹ اور ڈائنامائٹ'' والے اختر کا قد بہت بلند کر دیا ہے۔ اساطیری اشاریت کے لحاظ سے یہ افسانہ منفرد ہے۔ اختر انصاری نے حال میں افسانے کم لکھے ہیں، لیکن اپنے منتخب مجموعے ''یہ زندگی'' میں انہوں نے افسانہ نگار کی حیثیت سے پھر اپنی عظمت کا احساس دلایا ہے۔ بلونت سنگھ، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، رضیہ سجاد ظہیر، شوکت صدیقی، مسیح الحسن، انتظار حسین ہر ایک نے ترقی ہی کی طرف قدم بڑھائے ہیں۔ خواجہ احمد عباس تو دراصل ۱۹۴۷ء کے بعد ہی میدان میں آئے لیکن گذشتہ پانچ چھ سال میں انہوں نے عصری زندگی کو کھنگال کر بعض بیش قیمت موضوعات پر افسانے لکھے ہیں۔ ہلکی سی رمزیت کے پردے میں ان کے وہ افسانے جو قومی اور فرقہ وارانہ اتحاد، موجودہ جذباتی اور سماجی انتشار اور کانگو کے متعلق لکھے گئے ہیں، وہ انہیں کا دور رس ذہن لکھ سکتا تھا۔ جو اچھے افسانہ نگار اپنی جگہ بنا کر ہٹ گئے ہیں ان کی غیر حاضری کبھی کبھی نظر انداز ہو جانے کا سبب بن جاتی ہے۔ اس موقعے پر مجھے ایک تاریخی لطیفہ یاد آیا۔ نپولین نے جب غالباً آسٹریلیا یا اٹلی فتح کر لیا، اس کے فوراً بعد پھر تیاری کا حکم دیدیا۔ کسی نے کہا اتنی جلدی کیا ہے تو نپولین نے جواب دیا کہ اگر تھوڑی دیر ہو جائیگی تو لوگ نپولین کو بھول جائیں گے! تو زمانے کی رفتار کا واقعی یہی حال ہے کہ جو شخص میدان میں ہے اور مسلسل اپنے آپ کو منوائے جا رہا ہے، اسے مانا جاتا ہے اور جو لوگ ذرا ہٹ جاتے ہیں، وہ بڑی آسانی سے بھلا دیے جاتے ہیں۔ اس وجہ سے احمد علی، سجاد ظہیر، ممتاز شیریں، حسن عسکری وغیرہ کے نام دیر میں یاد آتے ہیں۔ انہیں جان بوجھ کر نظر انداز نہیں کیا جاتا۔

ایک بڑی خیریت یہ ہے کہ شعرا کی طرح افسانہ نگاروں میں پرانی اور نئی نسل کی

بحث بہت زیادہ بھیانک نہیں ہوئی ہے شاید اس کیوجہ یہ ہے کہ شاعری میں اشاریت، ابہام اور زبان کے تجربے زیادہ اور آسانی سے ہوسکتے ہیں۔ افسانے میں وہ بات نہیں۔ اس لئے ۱۹۴۷ء کے بعد سے جو نئے لکھنے والے ابھرے ہیں، ان کا ذکر بھی برابر آتا رہتا ہے۔ چنانچہ تیسرے طبقے میں وہ لوگ آجاتے ہیں جن کی شہرت ۱۹۵۰ء کے بعد شروع ہوئی اور وہ نمایاں طور پر آگے آئے۔ ان میں رام لعل، جیلانی بانو، ستیش بترا، بشیشر پردیپ، عابد سہیل، واجدہ تبسم، آمنہ ابوالحسن، اقبال متین، رتن سنگھ، ابن الحسن، اقبال مجید وغیرہ اہم ہیں، ان ناموں میں اضافہ بھی ہوسکتا ہے۔ گفتگو کے خاتمے پر اس آخری گروہ کے بارے میں کچھ تھوڑی سی باتیں کرنا چاہتا ہوں۔ یہ الزام جو لگایا جاتا ہے کہ نقادوں نے ایک منفی رویہ اختیار کیا ہے اور بہت سے افسانہ نگاروں کا ذکر نہیں کرتے، اس سلسلے میں بھی عرض کرچکا ہوں کہ کوئی شخص تمام افسانہ نگاروں کا یکساں طور پر ذکر نہیں کرسکتا۔ صرف ایسے ہی لوگوں کا ذکر آسکتا ہے جنہوں نے کسی خاص رجحان کی آبیاری کی ہے یا فن میں کسی مخصوص طرز کا اضافہ کیا ہے۔ میں نے جو چند نام اوپر لئے ہیں ان میں سے اکثر کے افسانے میں نے خاصی تعداد میں پڑھے ہیں، خود ان سے سنے ہیں، فن سے متعلق ان سے گفتگو کی ہے، ان سے اتفاق اور اختلاف کیا ہے اس لئے ان کے متعلق بعض باتیں صاف گوئی سے کہہ سکتا ہوں۔ ایک بات شروع ہی میں کہہ دینے کی ہے اور وہ ہے کہ ان میں تقریباً ہر ایک کو احساس ہے کہ ان کی راہ میں چند بڑے بڑے نام حائل ہیں اور جب تک وہ ان حائل ہونے والی دیواروں کو نہیں توڑیں گے یا ان سے کترا کر نہیں نکل جائیں گے اس وقت تک ان کو وہ اہمیت حاصل نہیں ہوسکتی جو کچھ دن پہلے، کچھ ہی دنوں کے اندر، کچھ لوگوں کو حاصل ہوگئی تھی۔ آگے بڑھنے میں تاریخ بھی مدد کرتی ہے۔ چنانچہ ۱۹۳۶ء کے بعد ہمارے ادب میں جو تیز رفتاری تھی اس میں بہت سے اہم اور غیر اہم لوگوں کو شہرت حاصل ہوگئی، کیوں کہ ان کے ہاتھ ایسا کچا مال آیا جس کو انہوں نے جلدی سے بنا سنوار کے پیش کردیا۔ اس وقت کے بازار میں اس کی بڑی مانگ تھی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ لوگ تیزی سے شہرت کے زینوں پر چڑھتے گئے۔ ان لوگوں میں سے جن لوگوں نے ریاضت کی، جو اپنے فنی شعور کو جلا

دیتے اور اس میں اضافہ کرتے رہے، ان کو ہم اس وقت بھی عزت کی نظر سے دیکھتے ہیں۔
لیکن نئے افسانہ نگاروں کے لئے یہ معاملہ زبردست آزمائش کا ہے ان کو فن اور مواد دونوں کے نقطۂ نظر سے اپنے کو نیا ثابت کرنا ہے، بہتر ثابت کرنا ہے یعنی محض کسی کا مقلد یا نقال نہیں بننا ہے بلکہ اپنی انفرادیت سے ایک نیا معیار قائم کرنا ہے۔ مجھے یہ دیکھ کر خوشی ہوتی ہے کہ ان نئے لکھنے والوں نے انفرادی طور پر اپنے افسانوں کے لئے مواد تلاش کرنے اور اپنے سوچنے اور سمجھنے کے دائرے کو وسیع کرنے کیلئے اپنے اپنے میدان منتخب کر لئے ہیں۔ انہوں نے جو بیان اور اظہار کے طریقے اختیار کئے ہیں وہ بھی کسی حد تک منفرد ہیں۔ لیکن اب تک مجھے ان سب میں جو مجموعی خامی نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ اس وقت تک انہوں نے اپنے ذاتی تجربوں کو کسی آفاقی تجربے سے ملانے کی پوری کوشش نہیں کی۔ میں جانتا ہوں کہ یہ کام کسی خاص طرح سے میکانکی عمل سے نہیں ہوگا۔ یہ اس طرح ہوگا کہ بہ حیثیت انسان کے جذبات میں ہیجان، ہلچل کی منزلیں آتی رہتی ہیں ان کے محرکات کا تصور اور ان کے مختلف اوقات میں تبدیل ہوتے رہنے کا تصور یا تو وجدانی طور پر یا عملی طور پر ہمارے ذہن کا جز بن چکا ہو۔ یعنی ہمارے مشاہدے اور ہمارے وجدان میں یہ ساری کی ساری چیزیں پوری طاقت اور شعور کے ساتھ آگئی ہوں۔ کہ ان چیزوں کی انسانی سماج اور انسانی زندگی میں کیا جگہ ہے۔ معاشی پریشانیاں، جنسی تعلقات، مرنا اور جینا، امن اور جنگ، حسد اور بے حوصلگی، بے کاری اور بے روزگاری کے مسئلے، محبت، محبت اور فرض کی کشمکش اور ایسے دوسرے موضوعات کسی نہ کسی شکل میں زندگی کی ابدی قدروں کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں۔ یہ واقعات تنہا نہیں ہیں۔ افسانہ نگار اپنی آسانی اور ضرورت کے لئے انہیں زندگی کے دھارے سے الگ کر لیتا ہے۔ ہر واقعہ انسان کی زندگی میں ایک بڑے طربیہ یا المیہ کی بنیاد بن سکتا ہے۔ لیکن اگر انفرادی طور پر الگ کر کے بیان کیا جائے تو اس کی حیثیت ایک تنہا اور مجرد تجربے کی ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس حالت میں افسانہ عظیم نہیں بن سکتا یہ بات ہر بڑے افسانہ نویس کے ہاں ملے گی کہ چھوٹے چھوٹے واقعات کو پیش کرتے وقت بھی وہ انسان کے سارے وجود کی دھڑکن، بے قراری اور بے چینی کا جو احساس ہوتا ہے اس کی جھلک پیدا

کر دیتا ہے۔ مجھے کچھ ایسا شک ہو رہا ہے کہ میں شاید پوری طرح اپنی بات کو واضح نہیں کر سکا ہوں۔ میرا مقصد صرف یہ ہے کہ ادب ایک آئینہ ہے جس میں زندگی متحرک اور لرزاں نظر آتی ہے اور جو شخص تخلیقی ادب یعنی افسانے اور ناول کا مطالعہ کرتا ہے وہ واقعات کو محض واقعات کی حیثیت سے نہیں، علامتوں کی حیثیت سے دیکھنا چاہتا ہے، تا کہ واقعہ انفرادی اور محدود رہتے ہوئے بھی بہت سے دوسرے واقعات کا نمائندہ اور ترجمان بن جائے۔ یہ بات مطالعہ، مشاہدہ اور فکر سے حاصل ہو سکتی ہے۔ انسانی زندگی میں اسباب و علل کے رشتوں کو جاننے اور انسانی نفس میں محرکات کے عمل اور ردِ عمل کو سمجھنے سے آسکتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہمارے بالکل نئے افسانہ نگاروں کے یہاں یہ بات ملتی ہی نہیں۔ نہیں، ملتی ضرور ہے لیکن کم جن افسانہ نگاروں کے میں نے نام لیے ہیں ان میں سے ہر ایک کے دو چار افسانے ایسے ہیں جن میں وہی عظمت ہے جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے۔ مثلاً جیلانی بانو کا مومِ کی مریم رام لعل کا ''اوسی''، ''اماں''، ''سیوا دار''، ''بترا کا ویران بہاریں'' ''رہتا ننگ پاس''، تیس سال پہلے وغیرہ'' لیکن ابھی ان کے فن کو اور ترقی کرنا ہے۔ ابھی ایسا نہیں معلوم ہوتا ہر کہ افسانہ ان کے فن کی نمائندگی کر رہا ہے۔ ہر افسانے کے اندر سے وہ بول رہے ہیں اور پڑھنے والوں کو انسانی فطرت یا کائنات کے کسی راز سے آشنا کر رہے ہیں۔

یہ بات کوئی خاص تدبیر اختیار کرنے سے پیدا نہیں ہو سکے گی بلکہ زندگی کے گہرے شعور سے ہوگی جو شعورِ فن کا اصل مسئلہ ہے۔ یا تو ہمارے اندر کوئی ایسی وجدانی کیفیت ہو جس سے ہم انسانی دکھ اور درد کو اور مسرت کے پہلوؤں کو فوراً جان لیں، یا ہمارا مطالعہ، علم اور مشاہدہ اتنا گہرا ہو کہ ہم جن واقعات سے دوچار ہوں ان کی تہہ تک جا سکیں، اور محسوس کریں کہ ایسا ہوا ہوگا یا ایسا ہو سکتا ہے۔ ہمارے موجودہ دور کے افسانہ نگاروں کے یہاں انفرادی طور پر بہت اعلیٰ پائے کے افسانے مل جاتے ہیں۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک افسانہ کسی کو پسند آتا ہے کسی کو نہیں۔ اس سے گھبرانا نہیں چاہیے۔ ان افسانوں پر جو اختلافات ہوتے ہیں وہ اس لیے ہوتے کہ ان کا ردِ عمل ہم میں سے ہر ایک پر مختلف ہوتا ہے جو افسانے ہمارے ذاتی تجربہ سے ہم آہنگ ہوتے ہیں انہیں ہم پسند کرتے ہیں، جو نہیں ہوتے ان

کے متعلق سوچنے لگتے ہیں۔ رام لعل صاحب کے افسانہ "تماشا" پر جو بحث ہوئی تھی اس میں چند لوگوں کو یہ خیال ہوا کہ اتنی تیز ریل پر دوڑ کر چڑھ جانا ناممکن ہے۔ ستیش بترا کے "تیس سال پہلے" میں ڈاک بنگلہ کے اندر جو واقعہ پیش آتا ہے اور بچہ مر جاتا ہے وہ ممکن ہے کہ نہیں؟ اس پر بھی بحث ہو چکی ہے اس طرح چھوٹے چھوٹے مسائل پیش آتے رہتے ہیں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ ہر شخص ہر واقعہ سے یکساں طور پر متاثر نہیں ہو سکتا۔ ایسے موقعے پر ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ کوئی واقعہ نارمل حالات میں منطقی اور فطری طور پر اور ابنارمل Abnormal حالات میں امکانی طور پر ہو سکتا ہے یا نہیں۔ یہ بات ارسطو نے بھی کہی تھی۔ واقعات کا امکانی حدوں کے اندر لانا اور چول سے چول بٹھانا ضروری ہے۔ ورنہ افسانے کے واقعات متاثر نہیں کر سکیں گے۔ اس کے بعد سب سے بڑی بات یہ ہے کہ لکھنے والا تخلیقی لگن کے ساتھ اپنی شخصیت اور اپنی روح افسانے کے اندر منتقل کر دے ایسا ہو جائے تو افسانے کے ناکام یا کمزور ہونے کا سبب باقی نہیں رہ جائے گا۔

میں نے آپ کا بہت وقت لیا، اس کے لیے معذرت خواہ ہوں۔ لیکن اگر گفتگو ختم کرنے سے پہلے یہ ضرور کہہ دینا چاہتا ہوں کہ میں اردو افسانے کی رفتار ترقی سے مایوس نہیں ہوں مجھے ایسا محسوس ہو رہا ہے کہ ہمارے افسانہ نویس زندگی کے نئے تجربوں سے وسیع معلومات حاصل کر رہے ہیں۔ اگر چہ یہ ضرور ہے کہ اس وقت تک کے ادیبوں میں عقیدہ اور نصب العین کی جو کمی ہے وہ پوری طرح ابھرتی ہوئی نئی انسانیت اور ملک کے تعمیری کاموں سے دلچسپی اور شعور کیطرف مائل نہیں کر رہی ہے، لیکن جہاں تک جدید نفسیاتی الجھنوں کے سمجھنے کا سوال ہے اس پر موجودہ افسانہ نگار کی نظر گہری ہے۔ اس لیے میں جدید افسانے کے مستقبل سے مایوس نہیں ہوں۔ مجھے افسوس ہے کہ آپ کا اتنا وقت لینے کے بعد بھی میں پوری طرح مطمئن نہیں ہوں کہ میں نے تمام باتیں کہہ دیں۔ خیر تمام باتیں تو کیا کہتا، یہ احساس ضرور ہے کہ میں نے آپ کو افسانہ نویسی کے بعض بنیادی مسائل کی طرف متوجہ کر دیا ہے۔ اگر میں اس میں کامیاب ہو گیا ہوں تو مجھے خوشی ہے۔

۱۹۶۱ء

خوجی..........ایک مطالعہ

اردو ناول نگاروں اور ڈارمہ نویسوں نے ابھی تک بہت کم ایسے کردار پیدا کیے ہیں جن کا نام لے کر کسی مخصوص دور، کسی نظام یا کسی قسم کے انسانوں کا تذکرہ کیا جا سکے۔ ایسے کردار جو اپنے طبقے، اپنے گروہ یا اپنے انداز نظر کے نمائندے کہے جا سکیں۔ جن میں روایتوں کا تسلسل مقید ہو، جن میں صدیوں کی صداقت بند ہو اور جن کا نام زبان پر آتے ہی خیالات کا وہ افسوں جاگ اٹھے جو کردار کی جیتی جاگتی دنیا اور اسکی زندگی کے ماحول میں پہونچا دے۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ وہ حقیقت نگاری کے اصولوں پر پورا اترے، مگر اتنا ضرور ہونا چاہیے کہ مبالغہ کے باوجود کسی عہد کی ایک یا کئی خصوصیتوں کا مجسمہ بن جائے۔ کبھی کبھی ایسے کردار کی تخلیق بھی ہو سکتی ہے جو انسانی نفسیات کی گتھیوں کی تصویر پیش کرے اور صرف کسی مخصوص دور تک محدود نہ رہ جائے بلکہ اس کی زندگی کا کوئی نہ کوئی پہلو دوسرے سماجی نظاموں اور دوسرے زمانوں میں بھی سچائی کا حامل ہو۔ جیسے شکسپیئر کا ہیملٹ جس کی ذہنی کیفیت ہر دور کے نوجوانوں کی ذہنی کیفیت بن سکتی ہے اور بادشاہوں کے ختم ہونے کے بعد بھی ہیملٹ نہ سہی، اس سے ملتے جلتے انسان ضرور پیدا ہو سکتے ہیں۔ جب اردو کے ایک شاعر راسخ عظیم آبادی نے کہا تھا۔

ان بن جینا کہ جان دینا
راسخ کہو کیا قرار پایا؟

تو اس کے سامنے نہ تو ہیملٹ تھا نہ شیکسپئر کے وہ الفاظ

To be or not to be

That is The question

کبھی کبھی تاریخی اور نیم تاریخی کردار بھی یہ خصوصیت اختیار کر لیتے ہیں لیکن ایک سماجی یا نفسیاتی کردار جس کی تخلیق کسی فنکار نے کی ہے اس میں ایک مخصوص نوع کی ابدیت پائی جاتی ہے۔ انگریزی اور دوسرے یوروپی ادب میں ایسے کئی کردار ہمیں ملتے ہیں لیکن اردو ادب میں ان کی تعداد بہت کم ہے اس کم تعداد میں بھی خوجی کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ نذیر احمد نے مرزا ظاہر دار بیگ، کلیم، نصوح اور ابن الوقت پیدا کئے تو سرشار نے خوجی اور آزاد کی تخلیق کی جو حقیقت کی دنیا میں تو نہیں لیکن تخئیلی اور مثالی کرداروں کی حیثیت سے زندۂ جاوید ہیں۔

خوجی کو پوری طرح سمجھنے کے لئے فسانۂ آزاد کی تخلیقی نوعیت کو سمجھ لینا ضروری ہے کیونکہ خوجی فسانۂ آزاد ہی کہ ماحول میں پیدا ہو سکتا تھا، وہ اپنی ساری خصوصیات کے ساتھ سرشار ہی کے ذہن میں جنم لے سکتا تھا کیونکہ ادبی اور فنی حیثیت سے اس عہد اور ماحول نے سرشار ہی کے ذہن میں جنم کے ذہن میں جنم لے سکتا تھا کیونکہ ادبی اور فنی حیثیت سے اس عہد اور ماحول نے سرشار سے بڑا مبصر کوئی اور پیدا نہیں کیا۔ فسانۂ آزاد سرشار کا سب سے اہم کارنامہ ہے اور بعض حضرات کا خیال ہے کہ اس کا شمار اردو کے بہترین ناولوں میں ہونا چاہیے۔ یہ بڑا ابحث طلب خیال ہے کیونکہ ناول جس صنعتی تمدن میں پیدا ہوا، جس میں اس نے جاگیرداری دور میں لکھی جانے والی داستانوں سے علیحدگی اختیار کی اس کا پورا شعور سرشار کو نہیں تھا۔ یہی وجہ ہے کہ فسانۂ آزاد ناول اور داستان کے درمیان کی ایک چیز بن کر رہ گیا ہے۔ بہر حال فسانۂ آزاد ناول ہو یا نہ ہو خوجی اس کا ایک غیر فانی کردار ہے۔

سرشار نے فسانۂ آزاد میں ایک حقیقی اور غیر حقیقی دنیا کا امتزاج پیش کیا ہے جس کی سینکڑوں تصویریں حسین مرقعوں اور خاکوں کی شکل میں تقریباً چار ہزار صفحات پر بکھری ہوئی ہیں جنہیں آپ الگ الگ بھی دیکھ سکتے ہیں اور ملا کر بھی۔ چار ہزار صفحوں کی اس داستان کا

خلاصہ چند سطروں میں بیان ہوسکتا ہے اگر چہ افسانہ کا عمل لکھنؤ، بمبئی، اسکندریہ، مالٹا، ترکی وغیرہ سب جگہ ہوتا ہے۔ سچ پوچھیے تو قصہ صرف اتنا ہے کہ میاں آزاد ایک بہادر، خوبصورت عالم اور عاشق مزاج شخص ہیں۔ لکھنؤ سے ایک نواب زادی کی محبت کے سلسلے میں روم جا کر ایک مذہبی لڑائی میں شریک ہوتے ہیں، وہاں سے کامیاب واپس ہوکر اپنی مراد کو پہونچتے ہیں۔ بس یہ ہے اصل کہانی، ویسے، افسانہ در افسانہ اور غیر ضروری تفصیلات سے تو ہر قدم پر سابقہ پڑتا ہے۔ اس میں بہ ظاہر خوجی کی کوئی جگہ نہیں لیکن اگر اس کو نکال دیا جائے تو داستان بالکل مردہ اور ناقابل یقین رہ جائے گی۔

اس کتاب کے لکھنے کا زمانہ گذری ہوئی صدی کا آخری حصہ ہے۔ منشی نول کشور کے اودھ اخبار میں سرشار نے ایک سلسلہ شروع کیا، لوگوں نے اسے پسند کیا اور وہ چل نکلا۔ نہ کوئی پلاٹ معین کر کے سرشار نے لکھنا شروع کیا تھا اور نہ بعد میں کوئی مربوط اور مرتب پلاٹ پیدا ہوسکا۔ خیال ہوتا ہے کہ اگر کوئی باقاعدہ پلاٹ ہوتا، کوئی بنیادی خیال ہوتا تو خوجی وہ نہ ہوتا جو آج ہمیں ملا ہے۔ وہ اسی بے ترتیبی اور عدم تسلسل کا نتیجہ ہے، جو ہمیں سنجیدہ ہوکر فسانۂ آزاد کو اعلیٰ ناول نگاری کے اصولوں پر غور کرنے سے باز رکھتے ہیں۔ اس میں نہ ترتیب کا خیال ہے نہ واقعات کے تضاد پر نظر، نہ کرداروں کے غیر حقیقی بن جانے پر نگاہ ہے نہ جملوں کے بار بار دہرائے جانے کا دھیان اس طرح کی کمزوریوں کے باوجود یہ داستان بہت پسند کی گئی۔ وقت وہ تھا کہ جب پرانی دنیا ختم ہو رہی تھی اور نئی دنیا جنم لینا چاہتی تھی، سرشار دونوں کے درمیان کھڑے ہوئے اپنی ذہانت سے دونوں پر تنقید کر رہے تھے۔ سیاسی اور معاشی حالات نے جو تبدیلیاں پیدا کی تھیں سرشار ان سے بے خبر نہ تھے، اودھ کی معاشرتی زندگی جس موڑ پر آ گئی تھی وہ اس کا احساس رکھتے تھے۔ آزاد مولانا بھی ہیں اور کالر ٹائی بھی باندھ لیتے ہیں، سواری میں اونٹ بھی ہے، جہاز بھی، خوجی کی قرولی کے دوش بدوش بندوقوں کا ذکر بھی ہے، بٹیر بازی کے ساتھ ساتھ نئی تعلیمی زندگی پر بھی تبصرہ ہے۔ طبقۂ نسواں سے تعلق رکھنے والے کردار مقید بھی ہیں اور آزاد بھی۔ اس طرح فسانۂ آزاد میں دونوں ادوار کی آمیزش ملتی ہے۔

اس کہانی کے مقبول ہو جانے کی اصل وجہ سرشار کی غیر معمولی انشائی صلاحیت ہے۔ وہ ایک جادوگر جن کی جھولی میں ہر طرح کے سامان ہیں۔ زبان کے ایسے ماہر اور انداز بیان پر ایسی قدرت رکھنے والے ادب میں شاذ ہی پیدا ہوتے ہیں حسن بیان کے علاوہ اس کی کامیابی کا ایک راز یہ بھی ہے کہ قدیم اور جدید کے اس طرح ممودیئے جانے سے ہر طرح کے لوگوں نے اپنے لیے دلچسپی کا سامان پایا۔ ویسے تو کہانیوں کی کمی نہ تھی لیکن سرشار نے ایک ہی تیر سے دو ہرن زخمی کیے۔ انہوں نے اپنے یہاں سے مافوق الفطرت عناصر کو نکالا لیکن آزاد کی شکل میں ایک ایسا انسان پیدا کر دیا جو کسی طرح ایک مافوق الفطرت ہستی سے کم نہیں۔ بھلا کون ایسا شخص ہے جو آزاد کی طرح ہر علم میں طاق اور ہر فن میں مشاق ہو جو ہر جگہ موجود ہو اور سب کا مددگار، ہر جگہ پہونچ جائے اور سب سے ہمدردی کے لیے تیار ہو، درزی کیلئے وہ کسی سے لڑ رہے ہیں، بانکوں سے کسی کے واسطے تلوار چلا رہے ہیں، عشق کی منزل میں وہ مجنوں اور فرہاد کی یاد دل سے نکال دیتے ہیں، علماء کی محفل میں وہ دہریوں کا منہ بند کر دیتے ہیں، شاعری میں جواب نہیں رکھتے اور تقریر کا تو پوچھنا ہی کیا سارا افسانہ آزاد ہی کے گرد گھوم رہا ہے۔ لیکن عمل میں باوجود انتہائی ڈرامائی کیفیات کے کوئی حرکت نہیں معلوم ہوتی۔ صرف خوجی کی موجودگی اسے زندہ انسانوں کی دنیا بناتی ہے۔ خوجی کے ذکر کے سلسلہ میں آزاد کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ آزاد کے کردار کے بہت سے عناصر ایک بگڑی ہوئی شکل میں خوجی کے یہاں بھی پائے جاتے ہیں، یہی نہیں بلکہ جو باتیں آزاد کے کردار میں ناقابل یقین معلوم ہوتی ہیں وہ خوجی کے یہاں جائز اور اس کی خصوصیات سے ہم آہنگ معلوم ہونے لگتی ہیں۔

جو شخص بھی مشہور ہسپانوی مصنف سروینٹز سے واقف ہوگا۔ وہ فسانہ آزاد پڑھتے ہوئے ڈان کوئکزوٹ کو ضرور یاد کرے گا۔ فسانہ آزاد ہی نہیں سرشار کی ساری ادبی کائنات سروینٹز کے وجود سے بسی ہوئی ہے۔ ان کی ہر کتاب پر اس ہسپانوی مصنف کی روح کا عکس پڑ رہا ہے۔ ڈان کوئکزوٹ میں یورپ کے ایک کہن سال مٹتے ہوئے دور پر بے رحمی سے تنقید کی گئی ہے سرشار نے لکھنؤ سے بے انتہا محبت کے باوجود اس کی معاشرت پر بے دردی

سے عمل جراحی کیا ہے۔ لکھنؤ نے جاگیرداری تمدن کے زوال کے زمانے میں مغل، ایرانی اور ہندوستانی تمدن کے امتزاج سے جس معاشرہ کی تخلیق کی تھی اس کی قدروں میں ایک خاص طرح کا کھوکھلا پن اور سطحیت تھی، اس کے حسن میں بناوٹ کا اتنا شائبہ تھا کہ خول کو ذرا سا ادھیڑ دینے پر بہت واضح شکل میں نمایاں ہو جاتا تھا اس کی لچک اور رنگینی میں وہ لطافت پیدا نہیں ہوئی تھی جو اقدار کو گہرائی اور پائداری بخشتی ہے۔ سرشار اس سے اس طرح واقف تھے کہ ان کے ہر فقرے اور ہر لفظ سے اس تمدن کی ساری خوبیاں اور خامیاں ابھر آتی ہیں۔

اس پس منظر میں خوجی کی تصویر ٹھیک جگہ پر بیٹھ جائے گی، اس سے کوئی حرکت ہو کسی میں یہ جرأت نہ ہوگی کہ وہ اسے خلاف فطرت یا خلاف واقعہ کہے۔ آزاد کی سیرت پر غور کرتے ہوئے بار بار ذہن اس کی خامیوں کی طرف جاتا ہے، تسلسل باقی نہیں رہتا ارتقاء تو خیر بڑی چیز ہے، ہم آہنگی اور یکسانیت بھی نہیں ملتی لیکن خوجی جس جگہ ملتا ہے، اپنی دنیا اپنے ساتھ لاتا ہے۔ وہ ہر موقع پر کھپ جاتا ہے۔ لکھنؤ میں، بمبئی میں، جہاز پر مالٹا میں کہیں بھی اجنبی نہیں معلوم ہوتا کیونکہ وہ جس فضا کی تعمیر کرتا ہے اس میں ایک مخصوص قسم کی وحدت پائی جاتی ہے۔

کبھی کبھی تو خوجی پر غور کرتے ہوئے یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ اسے صرف لکھنؤ کا انسان سمجھنا اس کی عظمت اور آفاقیت کی توہین ہے۔ وہ ہر ایسے عہد میں پیدا ہوتا ہے جب اس دور کی صداقت پر شک ہونے لگتا ہے وہ شیکسپیر کو فالسٹاف اور کنگ لیر کے درباری ظریف کی شکل میں ملا تھا سروینٹیز نے اسے ڈان کوئکزوٹ اور سینکو پانزا کے لباس میں پایا تھا، سرشار نے اسے خوجی کے بھیس میں ڈھونڈھ نکالا اور منشی سجاد حسین نے حاجی بغلول کہہ کے پکارا، وہ ہر دفعہ عاقلوں کی دنیا پر تنقید کرنے کے لیے اٹھتا ہے اور اپنی احمقانہ باتوں سے بہت سی ایسی صداقتوں کی طرف اشارہ کر دیتا ہے سنجیدگی جس کی متحمل نہیں ہو سکتی تھی۔ ہاں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ لکھنؤ اور سرشار خوجی ہی کو جنم دے سکتے تھے۔

خوجی سے ہماری پہلی ملاقات نواب صاحب کے تاریخی بٹیر صف شکن علی شاہ کے گم ہو جانے کے وقت ہوتی ہے، جہاں بہت سے مصاحب نواب صاحب کو بٹیر کی گم شدگی پر

تعزیت دے رہے ہیں وہاں خوجی بھی ہے۔ اس میں کوئی خصوصیت ایسی ضرور ہے کہ وہ
بہت جلد ہمیں اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔ اس کی تیز زبانی اس کے فقرے، اس کی خالص
افیونیوں کی سی گفتگو سب میں ایک ذہین بھانڈ کی کیفیت ہے، شروع میں ایسا نہیں معلوم ہوتا
کہ آگے بڑھ کر اس کی ہستی افسانے پر چھا جائے گی اور جہاں وہ نہ ہوگا وہاں فسانہ آزاد کی
دلکشی کو گہن لگ جائے گا۔ لیکن جب نواب صاحب کی زبانی یہ معلوم ہوتا ہے کہ خوجی کی عمر
ساٹھ سال ہے تو ہمیں اس کی باتوں میں ایک طرح کا مزہ آنے لگتا ہے، وہ اپنے خیال میں
سنجیدگی سے رائے دے رہا ہے لیکن ہر شخص اسے چھیڑتا ہے، وہ بھی خاموش نہیں رہ سکتا، ہر
بات کا جواب دینا ضروری ہے، ہر جگہ اپنی برتری جتانا ضروری ہے اور ہر شخص پر تنقید کرنا
لازمی ہے۔ یہیں ہمیں اس کی سیرت کے ابتدائی نقوش مل جاتے ہیں۔ جن کا زیادہ حصہ
کتاب کے ختم ہونے تک باقی رہتا ہے۔ اس کے ڈرنے اور نفرت کرنے کی چیزوں میں
پانی ہے جس کے نام سے وہ پناہ مانگتا ہے، آگے چل کر اس میں کمہار اور بوا زعفران کا
اضافہ ہو جاتا ہے۔ اس کی پسند کی چیزیں افیون اور گنا ہیں۔ چونکہ اس کا کردار مبالغہ
آمیز اور غیر معتدل ہے اس لیے اس کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی محبت اور نفرت ہر چیز
جلد جلد نمایاں ہوتی رہتی ہیں۔

خوجی اپنی عام گفتگو میں اپنا مذہب اور اپنی قومیت ہندوستانی ظاہر کرتا ہے لیکن
جب تہذیب کے امتحان کا وقت آتا ہے تو وہ خالص مسلمان بن جاتا ہے، قدیم اور جدید میں
اس کے انتخاب اور اجتناب کی حدیں واضح ہو جاتی ہیں۔ وہ سڑک کے کنارے بیٹھے ہوئے
کبابیے کے یہاں سے کباب خرید کھانے کو برا نہیں سمجھتا کیونکہ ایسا ہوتا آیا ہے لیکن ہوٹل
میں جا کر کھانے کو وہ شرعاً ناجائز خیال کرتا ہے کیونکہ اسے یقین ہے کہ وہاں شراب ضرور پینا
پڑتی ہے اور سور کے گوشت سے تو چھٹکارا ہی نہیں۔ انہیں باتوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ خوجی
میں درحقیقت وہ طنز ہے جو ایک مٹتی ہوئی تہذیب، معاشرتی تغیرات کے خلاف اپنے آخری
حربے کے طور پر استعمال کرتی ہے۔

یہ کبھی نہ بھولنا چاہیے کہ آزاد و خوجی مل کر اس وقت کی زندگی کی تصویر بناتے ہیں،

ایک کے بغیر دوسرا ادھورا رہ جائے گا۔ ایک دوسرے کے لیے عقبی زمین کا کام دیتا ہوا معلوم ہوتا ہے، سرشار نے ایک ہی کردار کے دو ٹکڑے کر دیے ہیں، انسانی سیرت کے جن پہلوؤں میں ان کو بلندیٔ فکر اور رابطہ نظر آیا وہ آزاد کے لیے مخصوص کر دیے اور جن میں پستی فکر اور بے ڈھنگا پن تھا وہ خوجی کے سر منڈھ دیے۔ چنانچہ دونوں کا تقابلی مطالعہ بڑی آسانی سے کیا جا سکتا ہے۔ اگر میاں آزاد عالم فاضل ہیں تو خوجی بھی اپنی علمیت کا اظہار کرتا رہتا ہے۔ وہ آزاد کے ساتھ ساتھ فیضی کی غزلوں کے اشعار پڑھتا ہے، وہ طبیبوں کے لکھے ہوئے نسخے پر اعتراض کرتا ہے وہ لکھا پڑھا ہے اور نظمیں لکھا کرتا ہے اگرچہ اس کی یہ علمیت بھی بے سلیقگی کا شکار ہے، سچ یہ ہے کہ جب انسان کا علم نامکمل اور بے ترتیب ہوتا ہے تو اس میں دونوں پہلو نکلتے ہیں۔ میاں آزاد بہادر ہیں تو خوجی بھی اپنی بزدلی کو عمل کے پردوں میں چھپانے کی کوشش میں مصروف ہے۔ عاشق مزاج دونوں ہیں اور دونوں کے عشق میں ایک عجیب طرح کی ناہمواری ہے، فرق صرف مذاق سلیم اور حسن انتخاب کا ہے۔ ظرافت اور بذلہ سنجی دونوں کے یہاں ہے لیکن سطح کا فرق ہے۔ اس طرح یہ نظر آنے لگتا ہے کہ خوجی اور آزاد دونوں مل کر ایک مکمل تصویر بناتے ہیں، علیحدہ علیحدہ ان میں سے کوئی بھی مکمل نہیں۔ خوجی کی سیرت آزاد کی صحبت میں نمایاں ہو سکتی تھی دوسرے کے ساتھ اور دوسرے ماحول میں دب کر رہ جاتی۔ وہ آزاد ہی کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ آزاد کو بگاڑ دیا جائے تو وہ خوجی بن جائے گا اور خوجی کو سنوار دیا جائے تو وہ آزاد کے قریب پہونچ سکتا ہے۔

لیکن خوجی، آزاد کا ایک بگڑا ہوا خاکہ ہونے کے باوجود اپنی ہستی ہم سے منوا لیتا ہے اور سنجیدگی کی دنیا سے باہر نکل کر ہم سے سنجیدہ تنقید کے سارے حربے چھین لیتا ہے۔ لاابالی کے باوجود اس میں ایک تسلسل ہے۔ اس کی افیون کی ڈبیا، اس کے چند زبان زدہ فقرے، قردلی کی ہر قدم پر یاد آزاد سے محبت، پانی سے خوف، اپنی کمزوریوں اور غلطیوں سے بے خبر ہونا، اپنے کو حسین اور خوبصورت سمجھنا، اکڑ، یہ سب اور ایسی بہت سی دوسری باتیں ہندوستان اور ہندوستان کے باہر اس کے ہر عمل اور فعل سے ظاہر ہوتی ہیں۔ کوئی شخص اس سے سنجیدگی سے باتیں کرنا چاہتا ہے وہ اپنی نفسی کجروی کی وجہ سے یہی سمجھتا ہے کہ اس کا مذاق اڑا رہا ہے، کوئی

عورت اس کا قد اور چہرہ دیکھ کر ہنستی ہے تو وہ سمجھتا ہے کہ اس کے تیر نگاہ سے گھائل ہوگئی۔

خوجی میں ایک دنیا دار آدمی کا تدبر بھی ہے۔ یہاں آزاد بیمار ہوتے ہیں حکیم صاحب جو انہیں دیکھنے آتے ہیں وہ نیم حکیم ہیں خوجی ایک تمدنی مرکز سے تعلق رکھنے کی وجہ سے انہیں بھانپ لیتا ہے اور قرولی کی دھمکیوں سے انہیں بھگا کر خود نسخہ لکھتا ہے۔ سراء میں ایک قتل ہو جاتا ہے تو خوجی ہی تدبیر بتاتا ہے کہ کس طرح وہ اور اس کے ساتھی اپنی بے گناہی ثابت کر سکتے ہیں۔ اس میں اتنی سمجھ ہے کہ وہ داروغہ کی رشوت میں شریک ہو جائے اور بہروپیے کی شرارتوں کا بدلا اس کی بیوی سے لے۔

خوجی کی اکڑ جس سے اسے کافی نقصان پہونچتا ہے۔ اس کے احساس برتری کی مظہر ہے۔ وہ اپنا نام کم سے کم مفتی خواجہ بدیع صاحب علیہ الرحمۃ الغفران بتاتا ہے، ہار جانے کے بعد ہار نہیں مانتا، مار کھانے کے بعد اپنی قرولی کو ضرور یاد کرتا ہے۔ اگر وہ ایسا نہ ہوتا تو فسانہ آزاد کی شکل ہی کچھ اور ہوتی کیونکہ وہی ہے جو اس طویل کتاب کو خشک ہونے سے بچالیتا ہے۔

خوجی کی وہ خصوصیت جو اسے زوال آمادہ جاگیردارانہ تمدن کا خاص کردار بناتی ہے اس کا جذبۂ رواداری ہے۔ جب وہ نواب صاحب کے یہاں تھا تو ان کا نمک خوار ہونے کی حیثیت سے ان کی محبت کا دم بھرتا تھا اور جب یہی وفاداری آزاد کی طرف منتقل ہوگئی تو وہ ان کے لیے اپنی جان کو مصیبتوں میں ڈالنے کے لیے آمادہ دکھائی دیتا ہے۔ وہ بنا ہوا درباری ظریف یا بھانڈ نہیں ہے بلکہ ایک نفسیاتی کردار ہے جس میں سچائی اور اپنی فطرت کے ساتھ خلوص پایا جاتا ہے۔ جب نواب صاحب کا بٹیر صف شکن علی شاہ گم ہو گیا اور اس کی تلاش میں لوگ نکل کھڑے ہوئے اس وقت آزاد نے بھی بٹیر کو ڈھونڈھ نکالنے کا وعدہ کیا۔ خوجی اپنے ولی نعمت (نواب صاحب) کی وفاداری میں آزاد پر اعتبار نہیں کرنا چاہتا شاید نواب کو جُل دیے جائیں اور بٹیر کے ساتھ ساتھ ان کا غم بھی نواب کو لگ جائے پھر جب آزاد کے ساتھ اس کی وفاداری اور محبت کی آزمائش کا وقت آتا ہے تو اسے آزاد ہی کی بہی خواہی سے کام ہے، وہ آزاد کو ایسی نصیحتیں کرتا ہے جو صرف ایک خیر خواہ ہی کر سکتا ہے۔ جیسا کہ ابھی کہا گیا

اس کی زندگی میں کسی قسم کی بناوٹ نہیں معلوم ہوتی اور اگر ہے تو اتنی گہری ہے کہ وہ اس کی فطرت کا جزو بن گئی ہے جسے کسی وقت اس کی ذات سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ بالکل یہی بات اس معاشرت کے لئے بھی کہی جاسکتی ہے جس سے اس کا تعلق تھا۔ لیکن معاشرت میں یہ چیز بہت جلد نمایاں ہو جاتی ہے۔

خوجی کی تصویر ہر کردار نے اپنے اپنے مذاق کے مطابق کھینچی ہے اگر سب کو اکٹھا کریں تو سرشار کی زبان میں کہہ سکتے ہیں کہ خوجی مجسم شامت، پستہ قامت، کوتاہ گردن، تنگ پیشانی، جناثت اور شرارت کی نشانی تھا سرشار نے خباثت کا لفظ کچھ زیادہ مناسب نہں استعمال کیا ہے کیونکہ اس کے نفس میں کینہ پروری نہیں پائی جاتی ہاں اس میں اور عیوب ضرور ہیں۔ بیچارے کی صورت ایسی ہے کہ کوئی اسے شریف نہیں سمجھتا یہاں تک کہ خود اسے اپنی شرافت پر شک ہونے لگتا ہے اور وہ اپنی صورت دیکھنے کے لیے آئینہ مانگتا ہے۔ خوجی کو اپنے خاندان اور آباء واجداد کی بھی ٹھیک خبر نہیں۔ ایک جگہ پر تو اپنے دفن کی وصیت کے سلسلہ میں کہتا ہے کہ میں جہاں بھی مروں مجھے میرے والد کے پہلو میں دفن کرنا لیکن پھر خیال آتا ہے کہ خدا جانے والد تھے بھی یا نہیں، اگر تھے تو نہ جانے کب اور کہاں مرے، کہاں دفن ہوئے، اس لیے فوراً بول اٹھتا ہے کہ جو سب سے اچھی قبر دکھائی دے اس کے والد کی قبر تسلیم کرلی جائے اور اسی کے پہلو میں اسے دفن کر دیا جائے۔ اگر اس خیال کا تجزیہ کیا جائے تو شرافت کے پرانے معیار پر طنزیہ کے عجیب وغریب پہلو پیدا ہوتے ہیں۔ جس وقت شرافت کا معیار بدل رہا ہو اس وقت خوجی کی زبان سے ایسے شکوک کا اظہار بہت ہی با معنی ہے۔

مختصر یہ کہ خوجی ہندوستان میں ہو یا روس، ترکی اور پولینڈ میں وہ اپنی خصوصیتیں اپنے ساتھ لیے پھرتا ہے۔ وہ اپنی تہذیب کا علمبردار ہے اس کا لا ابالی پن اسے بد دل ہونے سے اور اس کا یقین اسے شکست کھانے سے بچاتا ہے۔ اسے دیکھ کر ہماری نظر میں زندگی کے بڑے بڑے سوال بے معنی نظر آنے لگتے ہیں اور اس کی بے اصولی ماحول پر قبضہ جما لیتی ہے۔ اس کی بنائی ہوئی دنیا میں ہم مزے لے لے کے سیر کر سکتے ہیں اور ہمیں احساس بھی نہ ہوگا کہ ہم کس قدر سنجیدہ ہو گئے ہیں۔

غالب کی بت شکنی

انسانوں نے ہمیشہ خواب دیکھے ہیں اور ہمیشہ دیکھتے رہیں گے، اپنے سینوں کو تمناؤں سے ہمیشہ معمور کیا ہے اور ہمیشہ معمور کرتے رہیں گے اور اگر ان امنگوں، خواہشوں، خوابوں اور تمناؤں کا تجزیہ کیا جائے تو یہ بات بہت جلد ذہن پر نقش ہوگی کہ ہر شخص اپنے حوصلے کے لحاظ سے اور اپنے سہارے کی ضرورت کے مطابق ایک یا کئی بت بنا لیتا ہے اور انہیں پوجتا ہے۔ کبھی کبھی اسے تنہا پوجنے سے سیری نہیں ہوتی اور دوسروں کو بہ جبر یا بہ ترغیب اپنے ساتھ شریک کرنا چاہتا ہے تا کہ اس کی بت پرستی ایک ذاتی تو ہم نہ معلوم ہو بلکہ عقل کا فیصلہ نظر آنے لگے۔ یہ چیز انفرادی سے بڑھ کر اجتماعی بھی ہوسکتی ہے۔ دوسرے لوگ اور دوسرے گروہ اپنے لیے دوسرے بت بناتے اور انہیں پوجتے ہیں پھر یہی نہیں بلکہ دوسروں کے بتوں کو توڑنا بھی چاہتے ہیں۔ اس طرح بت بنتے بھی رہتے ہیں اور ٹوٹتے بھی اور کبھی تو ایسا بھی ہوتا ہے پجاری اپنے ہی بنائے ہوئے بت کو توڑنا چاہتا ہے تا کہ اس سے بہتر بت بنائے، یہ جذبہ کبھی گھراہٹ کا نتیجہ ہوتا ہے اور کبھی غور و فکر کا۔ دل اور دماغ میں کشمکش پیدا ہوتی ہے اور پجاری ہمت سے کام لیتا ہے تو بت شکن بن جاتا ہے۔ یہ ایک بہت بڑی کہانی کی اشاراتی تصویر ہے، اسے ہر شخص چھوٹے یا بڑے پیمانے پر اپنی زندگی میں دہراتا ہے اور ہر قوم اپنی تاریخ میں دہراتی ہے، اس طرح بنتی بگڑتی زندگی آگے بڑھی جاتی ہے۔ غالب نے بھی بت پوجے اور بت شکنی کی۔ بت پرستی اور بت شکنی کا یہ

حوصلہ پوری طرح نکلا یا نہیں یہ تو نہیں معلوم لیکن اتنا معلوم ہے کہ انہیں نا کردہ گناہوں کی حسرت کی داد پانے کی تمنا بھی تھی اور گناہوں پر فخر کرنے کا حوصلہ بھی تھا۔ ان کی انفرادیت تمام بتوں کو توڑ پھینکنا چاہتی تھی اور انہوں نے انہیں توڑا بھی لیکن ان کی راہ میں خود ان کی ذات حائل تھی جو حسرت و یاس کا مجسمہ ہونے کے باوجود انہیں بے حد عزیز تھی۔

تاب لائے ہی بنے گی غالبؔ
واقعہ سخت ہے اور جان عزیز

رسم و رواج، پندار عبادت، زہد ریائی، نمائشی دینداری، روایت پرستی تقلیدی عشق بازی، سب کے بت ایک ایک کر کے توڑ چکنے کے بعد غالبؔ کو ناکامی کا حق حاصل ہوا اسے انہوں نے یوں بیان کیا ہے۔

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہیں سنگ گراں اور

یہ ہم کائنات کی بڑی اہم خصوصیت ہے۔ برکلے کے لیے کہا جاتا ہے کہ اس نے اپنے مقالمات میں مادہ کی نفی اس مدلل انداز میں کی تھی کہ جب ڈاکٹر جانسن نے اس کی کتاب کا مطالعہ شروع کیا تو قدم قدم پر انہیں محسوس ہونے لگا کہ واقعی ہر چیز محض وہم ہے یہاں تک کہ گرد و پیش کی ہر چیز فرضی اور ہر شے محض خیال اور توہم کا کرشمہ نظر آنے لگی، یکا یک جانسن نے گھبرا کر کتاب پھینک دی، اپنے پیروں کو زمین پر زور سے پٹکا اور کہا اگر کچھ بھی نہیں ہے تو پھر یہ ''میں'' کہاں ہوں؟ اور اس ''میں'' نے انہیں پھر حقائق کی دنیا میں پہونچا دیا۔ غالبؔ کے سامنے بھی زندگی نے بہت سے المناک کھیل کھیلے، زندگی کی تمام قدریں انہیں مشکوک نظر آنے لگیں کوئی چیز ایسی نہ تھی جس کا سہارا لے کر وہ کھڑے ہو جاتے اس لیے کبھی کبھی وہ بھی اگلے کی طرح ساری دنیا کو انسانی ذہن کا مفروضہ اور انسانی خیال کا عکس سمجھنے لگتے تھے اور کہہ اٹھتے تھے۔

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسدؔ — عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے
ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے، غافل! — ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے

لیکن پھر ان کا دل سوال کرنے لگتا تھا ۔

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود　　پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے!

سبزۂ گل کہاں سے آئے ہیں　　ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں　　عشوہ وغمزہ ادا کیا ہے

شکن زلفِ عنبریں کیوں ہے　　نگہ چشم سرمہ سا کیا ہے

حقیقت کی اسی جستجو نے انہیں بت شکن بنایا۔ وہ ان حقیقتوں کی نفی نہیں کر سکتے تھے جو ان کی مادی زندگی پر اثر انداز ہوتی تھیں۔ وہ ''میں'' کا بت نہ تو پاش پاش کرنا چاہتے تھے اور نہ یہ ان کے امکان میں تھا کہ کل تخریب کر کے کائنات سے زندگی کی آگ ہی بجھادیں، ان کی انفرادیت اور خود شناسی تو کوئی اور ہی خواب دیکھ رہی تھی ۔

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

سوا اپنے اور کوئی سہارا نہ تھا اس لیے ذہنی طاقت سے اسی سہارے کو عظیم الشان بنانا چاہتے تھے۔ باپ دادا کی جاگیر کا سہارا ختم، پنشن ختم، حکومت مغلیہ کا سہارا ختم بعض سلوک کرنے والے امراء ختم، اور جو دو ایک سہارے رہ گئے تھے ان کا بھی کیا ٹھکانا! اس لیے ایسا انسان اپنی ذات پر بھروسہ کرنا چاہتا ہے۔ اگر اس کی زبان سے یہ نکلے کہ ۔

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے　　ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

اک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک　　اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے

تو اس کی خواہش کے پیش نظر اس میں مبالغہ کا نہیں حقیقت کا اظہار ہوتا ہے وہ اپنی تنہا طاقت سے ہر کمی کو پورا کرنا چاہتا ہے۔ غالبؔ کی نفسیات میں یہ پہلو مطالعہ کے قابل ہے۔

سب سے زیادہ جو بت انسان کی راہ میں حائل ہوتا ہے وہ آباء واجداد کی تقلید اور رسم و رواج کی پیروی کا بت ہے۔ جس نے اسے توڑ لیا اس کے لیے آگے راستہ صاف ہو جاتا ہے، وہ فرد کی حیثیت سے ذاتی صلاحیتوں کو خود کام میں لا کر نئی زندگی کی تخلیق کر سکتا ہے کہنے کو تو یہ ایک خیالی بت ہے لیکن غور و فکر ہی نہیں بلکہ عمل کی بھی ساری نوعیت اس سے بدل

جاتی ہے اور ذہنی غلامی مادی اور جسمانی غلامی سے بھی زیادہ خطرناک ثابت ہوتی ہے۔
غالبؔ نے اسے خوب سمجھا تھا اور بار بار اس کے ٹکڑے اڑائے تھے۔ انہیں معلوم تھا کہ
عقل و خرد رکھنے والے بھی تقلید کے دائرے میں چکر کھاتے رہتے ہیں اور جب تک یہ
پابندی ہے کوئی بڑا کام نہیں ہوسکتا۔ غالبؔ نے اپنے ایک مشہور فارسی شعر میں اعتراض
کرنے والوں کو متنبہ کیا ہے کہ میری بے راہ روی پر مجھ سے نہ الجھو، حضرت ابراہیم کو دیکھو،
جب کوئی صاحب نظر ہو جاتا ہے تو اپنے بزرگوں کی راہ سے ہٹ کر نئی راہ بناتا ہے۔

با من میاویز اے پسر، فرزند آذر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب فکر، دین بزرگاں خوش نہ کرد

یہ منزل انسان کے لیے بڑی کٹھن ہوتی ہے کیونکہ ایسا قدم اٹھاتے ہوئے خود اپنے
خیالوں سے ڈر معلوم ہونے لگتا ہے، اپنے بنائے راستوں سے الگ ہو کر نئی راہ نکالنا اور اس
پر چلنا ہر قدم میں اتنی طاقت نہیں ہوتی کہ اس پر عمل کر سکے۔ غالبؔ بھی اپنے خیالوں کی
تندی اور تیزی سے ڈر جاتے تھے کیونکہ وہ انہیں قدامت کے سیلاب کے خلاف چلنے پر
اُکساتے رہتے تھے ۔

ہجومِ فکر سے دل مثل موج لرزے ہے   کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز

پھر بھی وہ سوچتے اور کہتے تھے ۔

ہیں اہل خرد کس روشِ خاص پہ نازاں
پابندگیٔ رسم و رہِ عام بہت ہے

اور اس طرح ''پابندگی رسم و رہ عام'' کے توڑنے میں لگ جاتے تھے۔ غالبؔ کا
زمانہ مغلیہ سلطنت اور قدیم جاگیر دارانہ نظام کے زوال کا زمانہ ہے، اس نظام میں زندگی کی
جتنی قوت تھی وہ ختم ہو چکی تھی اور ''داغ فراق صحبت شب'' کی جلی ہوئی اک شمع رہ گئی تھی سو وہ
بھی خموش تھی۔ اس وقت کی مادی کمزوری نے تقلید، رسم پرستی اور بے عملی کی شکل اختیار کر لی
تھی۔ نگاہیں مستقبل کا پردہ چیر کر کچھ دیکھ نہ سکتی تھیں، ہاں ماضی کی شان و شوکت گذشتہ
دور کے عیش و عشرت کا خیال بار بار آتا تھا اور وہی رسم پرستی بن جاتا تھا۔ لوگ انہیں ہیجان

قدروں کو سینے سے چمٹائے ہوئے تھے اور جہاں کوئی ان سے ہٹنا چاہتا اس کی مخالفت کرتے۔ غالب کو ایسے کئی معرکے جھیلنے پڑے لیکن جن بتوں کو وہ توڑنا ضروری سمجھتے تھے انہیں توڑتے رہے مرزا تفتہ کو ایک خط میں لکھتے ہیں! ''یہ نہ سمجھا کرو کہ اگلے جو کچھ لکھ گئے ہیں وہ حق ہے، کیا آگے آدمی احمق پیدا نہیں ہوتے تھے''۔ ''خطائے بزرگاں گرفتن خطاست'' کے بندھے ٹکے فقرے کیا سخت طنز ہے! یہی سبب تھا کہ وہاں لغت نویسوں کی دھجیاں اڑاتے تھے جنہیں ان کے خیال میں فارسی زبان میں استناد کا حق حاصل نہ تھا لیکن ہر شخص بے سوچے سمجھے انہیں کی رائے بطور سند پیش کرتا تھا۔

حساس انسان رسم پرستی اور تقلید کے خلاف ہمیشہ آواز اٹھاتے رہے ہیں لیکن جس شاعر کی آواز میں بت شکنوں کے نعرے کی گونج پیدا ہوئی وہ غالب ہی ہیں۔

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسد سرگشتۂ خمار رسوم و قیود تھا۔

دیر وحرم آئینہ تکرار تمنا وا ماندگی شوق تراشے ہے پناہیں

تھک کر مذہب میں پناہ لینے کی فلسفیانہ توجیہہ اس سے بہتر طریقہ پر تو نثر میں بھی نہیں کی جاسکتی!

غالب اس قسم کے انسانوں میں سے تھے جو اپنی راہ آپ بنانا چاہتے تھے اور اگر خضر راستے میں مل جاتے ہیں تو وہ انہیں بھی اپنا رہنما نہیں بناتے۔

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں

جانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

کون کہہ سکتا ہے کہ خود خضر منزل کی تلاش میں سرگرداں نہیں ہیں! شاید یہ خیال اس لئے پیدا ہوا ہو کہ اسے خضر کی رہنمائی میں شک ہے۔

کیا کیا خضر نے سکندر سے اب کسے رہنما کرے کوئی

ایسی انفرادیت کن نفسیاتی اور سماجی حالات میں ترقی کرتی ہے یہ بحث الگ ہے لیکن اتنا تو واضح ہے کہ غالب کسی کی مدد سے حقیقت کی تلاش میں نہیں نکلنا چاہتے تھے، کسی کے سہارے اس راہ کو طے کرنا انہیں پسند نہ تھا۔

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو   آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی

ہنگامۂ زبونیٔ ہمت ہے انفعال

حاصل نہ کیجیے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

اپنا نہیں وہ شیوہ کہ آرام سے بیٹھیں   اس در پہ نہیں بار تو کعبہ ہی کو ہو آئے

اور پھر فارسی کا وہ مشہور شعر۔

بہ وادیٔ کہ دراں خضر را عصا خفتست

بہ سینہ می سپرم رہ اگر چہ پا نفتست

یعنی اپنی اوگھٹ گھاٹی میں جہاں خضر پھر سہارا نہیں دے سکتے اور جہاں خود میرے پاؤں چلنے سے جواب دے چکے ہیں میں اپنا راستہ سینے کے بل طے کیے جا رہا ہوں۔ عمل کی زندگی میں تو نہیں ہاں خیال کی زندگی میں یقیناً غالب نے وہ راستے مستانہ وار طے کئے جن پر چلنے کی دوسرے جرأت نہ کر سکتے تھے۔ رسم و رواج کے سہارے زندگی کو طوفانوں سے بچا لے جانا اور بات ہے اور سارے سہارے توڑ کر حقیقت کی جستجو خود کرنا دوسری بات۔ ایک عظیم الشان شخصیت یہی دوسری راہ پسند کرتی ہے۔ غالب کا زمانہ عام انسانوں کے لیے تقلید اور روایت پرستی کا زمانہ تھا اور حساس انسانوں کے لیے تشکیک کا۔ غالب بھی شک کا شکار تھے لیکن شکوک کو روند کر آگے بڑھ جانا چاہتے تھے۔ مجبوری یہ تھی کہ تاریخی تقاضے یکسوئی بھی حاصل نہ ہونے دیتے تھے۔ امید و بیم کے درمیان ہچکولے کھاتے رہنا، قدیم اور جدید کے درمیان فیصلہ نہ کر سکنا، یہی غالب کی تقدیر بن گیا ورنہ وہ تو "نومیدی جاوید" کی یک سوئی پر بھی رضا مند تھے۔

بہ فیض بے دلی نومیدی جاوید یکساں ہے

کشاکش کو ہمارا عقدۂ مشکل پسند آیا

اور یہی نہیں تشکیک کے جال سے نکلنے کے لئے روحانیت کی مقررہ قدروں کو چھوڑ کر وہ نئی قدریں بھی بنانا چاہتے تھے۔

دل گذر گاہِ خیالِ مے و ساغر ہی سہی

گر نفس جادۂ سر منزل تقویٰ نہ ہوا

اب مے وساغر اور جادۂ تقویٰ کے ہم پلہ ہونے کا ذکر آ گیا ہے تو ذرا تفصیل سے غالبؔ کے فلسفیانہ اور مذہبی خیالات کا جائزہ لے لینا چاہیے۔ کیونکہ عقیدے سے زیادہ کوئی چیز انسان کے خیال اور عمل کی راہیں معین نہیں کرتی غالب نے عقائد کی چھان بین کی، انہیں انسانی فطرت کی کسوٹی پر پرکھا، عقل کی روشنی میں سمجھا مختلف مذاہب کے آئینے میں دیکھا، تصوف کی مدد سے جانچا، شاید اسی کھوج کا پتہ اس طرح دیا ہے۔

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک راہ رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

بے سوچے سمجھے وہ کعبے میں بھی جانا پسند نہیں کرتے۔

وہ نہیں ہم کہ چلے جائیں حرم میں اے شیخ
ساتھ حجاج کے اکثر کئی منزل آئے

اس طرح سوچنے اور غور کرنے میں انہیں زندگی کا جو سب سے بڑا راز ملا وہ یہ تھا کہ مذہب کے ظاہری پہلوؤں کے برتنے یا اس کے احکام پر عقیدہ رکھنے ہی کا نام ایمان نہیں بلکہ جس عقیدہ کو اپنے وجدان، علم اور ادراک کی مدد سے بالکل صحیح سمجھ لیا جائے اس پر پوری قوت سے قائم رہا جائے ایسی حالت میں دوسرے عقیدے رکھنے والوں کے لئے بھی دل میں جگہ پیدا ہوگی کیونکہ انسان کے بس میں اس سے زیادہ تو کچھ اور نہیں کہ وہ پرخلوص طور پر ایک صحیح راستے کی جستجو کرے اور اگر اس کا ضمیر اس کو یقین دلائے کہ اس نے سچائی کی جستجو میں کوئی کوتاہی نہیں کی ہے تو پھر اس پر کوئی ذمہ داری عائد نہیں ہوتی۔ مذہب کے معاملہ میں یہ آزادی دوسرے صوفی شعراء کے یہاں بھی پائی جاتی ہے لیکن جو بات غالبؔ کو دوسروں سے ممتاز کرتی ہے وہ ان کے استدلال کا انسانی عنصر ہے چند شعر سنئے۔

وفاداری بہ شرط استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

نہیں ہے سبحۂ و زنار کے پھندے میں گیرائی
وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے

یہاں شیخ و برہمن دونوں کے پندار کا بت پاش پاش ہوتا نظر آتا ہے، دونوں ایک ہی سطح پر دکھائی دیتے ہیں اور دونوں کے اندر جو مشترک ہے وہ اپنے عقیدے سے وفاداری

ہے، یہ نہیں کہ عقیدہ کیا ہے۔ انسانیت کے وسیع دائرے میں زناراور تسبیح، کعبہ اور کنشت، دیر اور حرم کا فرق ختم ہو جاتا ہے۔ ایک جگہ مرزا غالب یہ تلقین کرتے ہیں۔

زنار باندھ سبحۂ صد دانہ توڑ ڈال
رہبر چلے ہے راہ کو ہموار دیکھ کر

اور دوسری جگہ کہتے ہیں۔

کعبہ میں جارہا تو دو طعنہ کیا کہیں
بھولا ہوں حق صحبت اہل کنشت کو

یہی وسیع انسانی جذبہ ہے جس نے ان سے ایک خط میں لکھوایا ''میں تو بنی آدم کو مسلمان ہو یا ہندو یا نصرانی عزیز رکھتا ہوں اور اپنا بھائی گنتا ہوں۔ دوسرا مانے یا نہ مانے اس صوفیانہ آزاد خیال میں وہ مذہب سے بالکل علاحدگی تو اختیار کرنا نہ چاہتے تھے لیکن مذہب کے نام پر جو بت تراشے جاتے ہیں ان کو پوجنا بھی نہ چاہتے تھے۔

بندگی میں بھی وہ آزادہ خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبۂ اگر وا نہ ہوا

- جانتا ہوں ثواب طاعت وزہد پر طبیعت ادھر نہیں آتی
  رکھتا پھروں ہوں خرقہ وسجادہ رہن کے مدت ہوئی ہے دعوت آب وہوا کیے

لوگ عبادت پر ناز کرتے ہیں، زہد واتقا پر ناز کرتے ہیں اور اس نمائشی فخر وغرور کی وجہ سے دوسروں پر اپنا تفوق جتاتے ہیں، اپنی عقل پر ناز کرتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ دنیا ان کے سامنے سر جھکا دے لیکن ان چیزوں کی حقیقت غالب کی شاعری میں یوں نمایاں ہوتی ہے۔

کیا زہد کو مانوں کہ نہ ہو گرچہ ریائی پاداش عمل کی طمع خام بہت ہے

لافِ دانش غلط ونفع عبادت معلوم
دُردِ یک ساغر غفلت ہے چہ دنیا و چہ دیں
عشق بے ربطی شیرازۂ اجزائے حواس
وصل زنگار رخ آئینہ حسنِ یقیں

اور یہی نہیں بلکہ یہ بھی ۔

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالبؔ یہ خیال اچھا ہے

دیتے ہیں جنت حیات دہر کے بدلے نشہ باندازہ خمار نہیں ہے

کیوں نہ جنت کو بھی دوزخ سے ملالیں یارب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

طاعت میں تا رہے نہ مے وانگبیں کی لاگ دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

زندگی کو نئے تجربوں کی راہ پر ڈالنا، بندھے ٹکے اصولوں سے انحراف کر کے زندگی میں نئی قدروں کی جستجو کرنا بت شکنی ہے اور یہ عمل خیال کی دنیا میں غالبؔ بار بار دہراتے رہتے تھے۔ کبھی کبھی تو بت شکنی کی یہ لے اتنی بڑھ جاتی تھی کہ محبت اور محبوب بھی خطرے میں پڑتے ہوئے نظر آتے ہیں اور محبت کا مثالی تصور بدلتا ہوا معلوم ہوتا ہے ۔

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار کیا پوجتا ہوں، اس بت بیداد گر کو میں
تو دوست کسی کا بھی ستمگر نہ ہوا تھا اوروں پہ ہے وہ ظلم کہ ہم پر نہ ہوا تھا
نفسِ قیس کہ ہے چشم و چراغ صحرا گر نہیں شمع سیہ خانۂ لیلیٰ نہ سہی

بلا سے گر مژۂ یار تشنۂ خوں ہے
رکھوں کچھ اپنی بھی مژگانِ خوں فشاں کے لئے

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو برا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے

بت شکنی کی بھی حد ہوتی ہے، محبت اور مذہبی روایات سے بغاوت بڑی دشوار منزل ہے چنانچہ جب اس طرح بت شکنی کرنے کا خوف دامنگیر ہوتا تھا تو غالبؔ جبر کے عقیدے میں پناہ لیتے تھے ۔

ہے وہی بد مستیٔ ہر ذرہ کا خود عذر خواہ
جس کے جلوے سے زمیں تا آسماں سرشار ہے

ہوں منحرف نہ کیوں رہ و رسمِ ثواب سے
ٹیڑھا لگا ہے خط قلم سر نوشت کو

لیکن یہ جبر کا طلسم کبھی کبھی ٹوٹ بھی جاتا تھا۔

کردہ ام ایمان خود را دست مزد خویشتن
می تراشم پیکر از سنگ و عبادت می کنم

اگر اس طرح دیکھا جائے تو بت سازی، بت فروشی، بت پرستی اور بت شکنی ہر منزل غالب کے یہاں ملتی ہے جس میں بت شکنی کا جذبہ سب سے زیادہ شدید اور واضح ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ جو بت توڑا جائے وہ لازمی طور پر توڑنے ہی کے قابل ہو لیکن بت شکن اسی وقت ایک بت کو توڑتا ہے جب دوسرا اس سے بہتر بنالیتا ہے یا بنالینے کی آرزو اس کے دل میں پیدا ہوتی ہے۔ یہی زندگی کا راز ہے اور یہ ترقی کا بھی۔ غالب کے مشہور شاگرد مولانا حالی نے اسی تسلسل کو یوں پیش کیا ہے۔

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب دیکھئے ٹھہرتی ہے جا کر نظر کہاں

اور غالب نے اپنی بت شکنی کے حوصلوں کا ذکر یوں کیا ہے۔

جوئے شیر از سنگ راندن ابلہی ست　　بہر گوہر تیشہ برکاں می زنم
دیگراں گر تیشہ بر کاں می زنند　　من شبیخوں بر بدخشاں می زنم
دی بہ یغما دادہ ام رخت متاع　　ہشب آذر در شبستاں می زنم
درجنوں بے کار نتواں زیستن　　آتش تیز است و داماں می زنم
می ستیزم با قضا از دیر باز　　خویش را بر تیغ عریاں می زنم
لعب با شمشیر و خنجر می کنم　　بوسہ بر ساطور و پیکاں می زنم
بر خرام زہرہ ورفتار تیز　　چشمکے دارم کہ پنہاں می زنم

اور سب کچھ اس لئے تھا کہ غالب رازِ حیات سے واقف تھے۔

راز دار خوئے دہرم کردہ اند　　خندہ بر دانا و ناداں می زنم

یہی راز جوئی اور راز دانی انہیں اندوہ ونشاط، مسرت والم کی بوالعجبیوں کا تماشا دکھاتی تھی اور وہ حیرت سے اپنی کشمکش کا اظہار کر کے رہ جاتے ہیں گو ان کا رجحان طبع اس اظہار تحیر سے بھی نمایاں ہو جاتا ہے۔

تو نالی از خلہ خار و کنگری کہ سپر — سر حسین علی بر سناں بگر داند

برد بہ شادی داِند دہ دل منہ کہ قضا — چو قرعہ بر خطِ امتحان بگر داند

یزید را بہ بساطِ خلیفہ بنشاند — حکیم را بہ لباس شباں بگر داند

غالب ان چیزوں پر قناعت کرنا ہی نہ چاہتے تھے جو زندگی عام انسانوں کو دیتی ہے۔کم سے کم اپنے لئے وہ ایک نئی دنیا چاہتے تھے۔

در گرم روی سایہ و سرچشمہ نہ جوئیم
با ما سخن از طوبیٰ و کوثر نہ تواں گفت
دونوں جہاں دے کے وہ سمجھا یہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

یوں ایک بہتر اور آزاد زندگی کی جستجو میں نئے اقدار حیات کی تلاش میں غالب بتوں کو توڑتے رہے لیکن ان کے پیروں میں تخئیلیت، انفرادیت اور وقت کی زنجیریں تھیں جن سے باہر نکلنا ان کے امکان میں نہ تھا۔اگر مستقبل امید کی راہ دکھاتا تو غالب صرف ماضی کی یادوں کی ریشمی ڈور کے سہارے نہ جیتے رہتے بلکہ زمانے سے اپنی مایوسیوں اور ناکامیوں کا انتقام لیتے لیکن اس وقت کا ہندوستان جس سیال حالت میں تھا اس میں آئندہ کا عکس دیکھ لینا اور اس کی امید پر جینا ممکن نہ تھا۔غالب دیدہ ور تھے اور رگ سنگ میں اصنام کا رقص دیکھ لیتے تھے۔

دیدہ ور آنکہ دل نہد آر بہ شمار دلبری
در دل سنگ بنگر و رقص بتانِ آذری

لیکن ضعیفی، مصائب و آلام، فقدان راحت ہر چیز انہیں موت کے دروازے کی طرف ڈھکیل رہی تھی اور وہ زندگی کے انجام سے واقف تھے۔

رہا گر کوئی تا قیامت سلامت

پھر اک روز مرنا ہے حضرت سلامت

زندگی کے اس محدود دائرے میں اور مایوسی کے اس جال میں پھنس کر بھی امید ان کے سینے میں انگڑائیاں لیتی تھی۔

آہی جاتا وہ راہ پر غالبؔ

کوئی دن اور گر جئے ہوتے

لیکن قبل اس کے کہ زمانہ راہ پر آئے اور وہ نظام حیات دم توڑے جس نے غالبؔ کو جکڑ رکھا تھا، بت شکن غالبؔ کی زندگی کا بت خود ہی ٹوٹ گیا۔

۱۹۴۷ء

ادب اور جمود

جہاں تک یاد آتا ہے ادب میں (اور خاص کر اردو ادب میں) جمود کی بحث ۱۹۴۸ء کے لگ بھگ شروع ہوئی اور بحث بھی ابتدأً محض ترقی پسند ادب اور ادیبوں سے متعلق تھی۔ پھر آہستہ آہستہ اس میں اور مسائل شامل ہوتے گئے۔ اخبارات اور رسائل میں یہ بحث کبھی براہ راست اسی حیثیت سے آئی اور کبھی بھیس بدل کر۔ مثلاً بعض لکھنے والوں نے اردو ادب کی موت کا اعلان کیا (محمد حسن عسکری) بعض نے ان ادیبوں کو جنہوں نے ۱۹۳۶ء کے قریب لکھنا شروع کیا تھا، پرانی نسل قرار دیا اور لکھا کہ ان کے موضوعات ختم ہو گئے اور ان کی تخلیقی صلاحیتوں کے سوتے خشک ہو گئے (انتظار حسین) بعض نے اس پر زور دیا کہ ترقی پسندی عام چیز بن چکی ہے۔ اب انجمن ترقی پسند مصنفین کی ضرورت باقی نہیں۔ ایسے ادیب اور نقاد بھی ہیں جنہوں نے جمود کے تصور ہی کے بے معنی اور غلط قرار دیا۔ جتنا اس کا چرچا گفتگو میں، جلسوں میں اور کمیٹیوں میں رہا اتنا زبانِ قلم پر نہیں آیا۔ بہت سے ذمہ دار ادیبوں اور نقادوں نے درمیانی راہ نکالی اور کہا کہ جمود ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ ان تمام باتوں کو پیش نظر رکھ کر ادب اور جمود کے مسئلہ پر غور کرنا شاید مفید ہے۔

جمود کا تصور در حقیقت ایک سیاسی تصور ہے۔ اس کو بعینہ ادبی صورت حال کے لئے استعمال کرنا ایک قسم کی منطقی الجھن پیدا کرنا ہے۔ اسکے منفی مفہوم سے ایک اثباتی مفہوم نکالنا بہت آسان نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر لکھنے والوں نے معمولی، تخلیقی کمزوری، انحطاط،

زوال، اور ٹھہراؤ، ہر تصور کو اس کے مفہوم میں داخل کر لیا ہے۔ اور ہر شخص جانتا ہے کہ یہ ساری چیزیں ایک نہیں ہیں۔ اس لئے کسی متعین منطقی تصور کو سامنے رکھ کر ادب میں جمود کی بحث بہت محدود ہو جائے گی اور مسئلہ کی تہہ تک نہیں پہونچا سکے گی۔ یوں اس کے کم سے کم چار پہلو سامنے رکھنے پڑتے ہیں۔ اول یہ کہ جمود سے کیا مراد ہے، دوسرے یہ کہ اگر جمود (اپنے وسیع مفہوم میں) ہے تو کیا محض اردو ادب تک محدود ہے، تیسرے یہ کہ اس کے اسباب کیا ہیں اور آخری بات یہ ہے کہ اسے دور کیا جا سکتا ہے یا نہیں، لیکن قبل اس کے کہ ان مختلف پہلوؤں کا تجزیہ کیا جائے ایک دشواری کی طرف اشارہ کر دینا چاہیے۔ چونکہ یہ مسئلہ خالص ادبی نہیں ہے اس لئے لکھنے والے کے نقطۂ نظر، اور فلسفیانہ تصور کو بھی اس بحث میں اہمیت حاصل ہو جائے گی اور کوئی شخص کتنا ہی بے لاگ اور بے تعلق ہو کر گفتگو کیوں نہ کرے، زندگی اور ادب کے بارے میں کسی نہ کسی نقطۂ نظر کا ضرور پابند ہو جائے گا۔ یہ بات تو خالص ادبی بحث میں بھی ممکن نہیں ہوتی حالانکہ ادیبوں اور نقادوں کا ایک گروہ آج بھی اس فریب میں مبتلا ہے کہ وہ کسی مخصوص نقطۂ نظر کا پابند نہیں ہے یا اگر ہے تو اسے اپنی تخلیقی قوت پر اثر انداز نہیں ہونے دیتا۔ خیر یہ ایک الگ بحث ہے لیکن اتنا کہنا ضروری ہے کہ جمود کی بحث اس سے بچ نہیں سکتی کیونکہ ادب اگر زمان و مکان سے بے نیاز ہوتا تو جمود کا سوال ہی پیدا نہ ہوتا اور جہاں زمان و مکان ہیں وہاں ان کے کچھ تقاضے ہیں، ان کے ارتقا کے کچھ اصول ہیں، میں اور کچھ شعوری اور غیر شعوری اثرات ہیں جو ایک فضا پیدا کرتے ہیں۔

ادب میں جمود! عالمی تاریخ ادب میں یہ الفاظ غالباً پہلی دفعہ استعمال کیے گئے ہیں گو ہر ملک کے ادب میں ایسے تاریک اور بانجھ ادوار آئے ہیں جب کوئی غیر معمولی ادیب نہیں پیدا ہوا ہے لیکن اسے ادبی جمود سے تعبیر نہیں کیا گیا ہے۔ آج جب تاریخی اور سماجی فلسفہ سے مدد لے کر ہم ان ادوار پر نظر ڈالتے ہیں تو اس صورت حال کی وجہ سمجھ میں آتی ہے۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ ادبی ترقی یا انحطاط کے مختلف ادوار کا مکمل تجزیہ کر کے کوئی میکانکی اصول بنایا جا سکے مگر اسباب کسی نہ کسی حد تک ضرور واضح ہو جاتے ہیں۔ اب سوال یہ ہے کہ موجودہ صورت حال کو جمود سے تعبیر کرتے وقت ہمارے پیش نظر کیا ہوتا ہے۔ یہ تو کوئی بھی

نہیں کہہ سکتا کہ گذشتہ آٹھ دس سال کے اندر کچھ لکھا ہی نہیں گیا، رسائل نکلے ہی نہیں، کتابیں شائع ہی نہیں ہوئیں، لکھنے والوں نے کچھ لکھا ہی نہیں بلکہ اگر اعداد وشمار یکجا کئے جائیں تو معلوم ہوگا کہ اس حیثیت سے رسالوں اور کتابوں کی اشاعت میں کچھ بہت زیادہ فرق نہیں آیا ہے تو اس کے دوسرے معاشی اور اقتصادی وجوہ ہیں جنہیں کسی حالت میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس وقت تک جمود کے سلسلہ میں جو بحثیں ہوئیں وہ عام طور سے جمود کی تشریح اس طرح کرتی ہیں۔

(۱) پرانے اچھے لکھنے والوں نے یا تو لکھنا چھوڑ دیا ہے، بہت کم کردیا ہے یا جو کچھ لکھا ہے وہ ان کی پہلے کی تخلیقات کے مقابلہ میں کمتر درجہ ہے یا اپنی پہلی کہی ہوئی باتوں کو دہرا رہے ہیں۔

(۲) پرانے اچھے لکھنے والے کچھ دنوں تک تو زمانہ کے ساتھ چلے اب وقت کے تقاضوں کو یا تو سمجھ نہیں رہے ہیں یا ایک جگہ ٹھہر گئے ہیں اور وقت کا ساتھ نہیں دے رہے ہیں۔

(۳) نئے لکھنے والے پیدا نہیں ہو رہے ہیں یا کم ہو رہے ہیں یا پیدا تو ہو رہے ہیں مگر معمولی تخلیقی صلاحیتیں رکھتے ہیں۔ اس لئے جس ادب کی تخلیق ہو رہی ہے وہ معمولی کمزور اور بے جان ہے۔

(۴) رسائل کم چھپتے ہیں، کتابوں کی اشاعت میں کمی ہے۔ ان رسائل اور کتابوں کی اشاعت زیادہ ہے جس میں معمولی جنسی جاسوسی اور فلمی چیزیں شائع ہوتی ہیں۔

ان تمام صورتوں کو جمود کا نام دیا جاتا ہے اور چاہے منطقی حیثیت سے اسے جمود نہ کہہ سکیں لیکن اگر یہ تمام باتیں درست ہیں اور ان کے اسباب بھی واضح نہیں ہیں تو یقیناً یہ صورت حال تشویش ناک ہے۔ میں ذاتی طور سے اسے جمود نہیں کہتا اگرچہ اوپر جو باتیں کہی گئی ہیں ان میں سے بعض سے میں متفق ہوں۔ اگر ہم ادب میں جمود کا مفصل اور مبسوط جائزہ لینا چاہیں تو ہمیں صرف ادیبوں کو نہیں، کتابوں کے خریدنے اور پڑھنے والوں کو اور ناشروں کو بھی نظر میں رکھنا ہوگا۔ حکومت اور عوام کے تعلق کو بھی دیکھنا ہوگا۔ ملک کی عام تہذیبی دلچسپیوں پر نگاہ رکھنا ہوگی اور پڑھنے والوں کی قوت خرید کا جائزہ لینا ہوگا۔ ادب کی

پیدائش ان تمام رشتوں سے بے نیاز نہیں ہو سکتی۔ گذشتہ چند سال کے اندر ادب اور ادیب کے لیے جو فضا رہی ہے اس کا عمرانی مطالعہ جمود کی نفی کرتا ہے پھر بھی ادبی تخلیق اس منزل میں نہیں ہے جسے اطمینان بخش کہا جا سکے۔

صرف اردو ادب ہی نہیں ہندوستان کی اکثر زبانوں کا ادب انیسویں صدی میں پروان چڑھا ہے۔ جہاں تک نثر کا تعلق ہے اس کا بیشتر حصہ تو ڈیڑھ سو سال کے اندر ہی ترقی کی راہ پر گامزن ہوا ہے۔ مختلف اصناف ادب کا وجود، مغربی اثرات سے اسالیب میں تبدیلیاں، ادب میں افادیت کا زور، قومی زندگی اور ادب میں تعلق، یہ ساری باتیں انیسویں صدی کے وسط کے بعد کی ہیں۔ یہ باتیں نقل اور معمولی ادبی شعور سے شروع ہو کر پیچیدہ ہوتی گئیں۔ بہت سے لوگوں کیلئے ادبی انحطاط کا دور تو اسی وقت شروع ہو گیا تھا کیونکہ زبان، اسالیب، خیالات، مقصد، سبھی میں تبدیلیاں پیدا ہو رہی تھیں۔ وقت جتنا بدلتا گیا ان خیالات کی موافقت اور مخالفت کی شکلیں بدلتی گئیں۔ یہاں اس ارتقائے شعور کی تاریخ بیان کرنا مقصود نہیں ہے۔ اس بات کی طرف متوجہ کرنا ہے کہ ہماری تہذیبی زندگی میں جو نئے اثرات اپنی جگہ بنا رہے تھے ادب اس سے متاثر ہو رہا تھا اور نئی قومی زندگی میں اپنا مقام تلاش کر رہا تھا۔ یہ بات بہت آسان نہیں تھی کیونکہ ادب کی روایتیں آسانی سے بدلتے ہوئے حالات کا ساتھ نہیں دیتیں۔ اس لیے تمام ادیب اور شاعر جنھوں نے شعوری طور پر اس کی کوشش کی یکساں طور پر کامیاب نہیں ہوئے کیونکہ اس دور میں سیاسی بیداری، معاشی سوجھ بوجھ، بیرونی حکومت کے قدموں میں دبے ہوئے ہونے کے درد مشترک کے باوجود قومی زندگی میں یکسانیت نہیں تھی۔ قومی اتحاد کے ساتھ فرقہ پرستانہ نقطۂ نظر پیدا ہو چکا تھا اور جذبۂ آزادی کی اٹھتی ہوئی لہروں کے نیچے دوسرے جذبات اور خیالات بھی پرورش پا رہے تھے۔ مختلف زبانوں کے ادب کو نظر انداز کر کے صرف اردو ہندی پر نظر رکھی جائے تو بڑی آسانی سے یہ پتہ چل جائے گا کہ کس طرح کے قومی جذبات کا احیاء ہو رہا تھا۔ بیسویں صدی میں جب آزادی کی جنگ تیز ہوئی تو جذبات کسی قدر دبے اور متحدہ قومیت، وطن پرستی، آزادی کے خیالات کی سطح پر ابھر آئے۔ یہ بھی ہم رنگ، ہموار اور خالص نہیں تھے اور

نہ ہو سکتے تھے۔ اقبالؔ، چکبستؔ، شررؔ، اکبرؔ، شبلیؔ، پریم چند، جے شنکر پرشاد، رام چندر شکل، مہابیر پرشاد دویدی، نرالا، اور میتھلی شرن گپت کا مطالعہ میرے اس خیال کو واضح کر دے گا۔ ان باتوں کا ذکر میں اس لیے کر رہا ہوں کہ ہمارے ادب میں کبھی گہری یک رنگی نہیں رہی ہے موٹے طور پر محض جذبات زیادہ نمایاں رہے ہیں۔ لیکن تمام ادیبوں اور شاعروں کے یہاں ادب اور زندگی کے تعلق کا تصور بالکل یکساں نہیں رہا ہے۔ اس بات کو محض شخصیت کا اختلاف کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا بلکہ یہ نتیجہ تھا سیاسی اور سماجی شعور کے ناہموار ادراک کا جس کے لیے ہندوستان کی فضا سازگار تھی۔

جب ۱۹۳۶ء کے قریب ترقی پسند تحریک شروع ہوئی تو اس نے ایک ایسا تاریخی فرض انجام دیا جو اس سے پہلے ہندوستان کی تاریخ میں مفقود تھا۔ اس تحریک نے زبانوں کی بندشوں کو توڑ کر سارے ملک میں اتحادِ خیال کی کم سے کم ایک بنیاد رکھی، اور پہلی دفعہ ادب اور زندگی کے وسیع تر رشتہ پر زور دیا۔ اس تحریک نے ہر زبان کے ادیبوں سے ایک ہی طرح کی باتیں کیں، انہیں ایک منزل کا پتہ دیا، ان میں ایک ہی طرح کا نفسیاتی ہیجان پیدا کیا اور اس وقت جب ہندوستان کی تحریک آزادی عوامی منزل میں داخل ہوگئی تھی اور کھل کر آزادی، اشتراکی نظام حیات، فاشزم اور جنگ سے احتراز امن دوستی اور جمہوریت کے تصورات پیش کر رہی تھی۔ ترقی پسند تحریک نے ان تصورات کو ادبی روپ دینے پر زور دیا۔

بہت سے ادیبوں اور غیر ادیبوں کے لیے یہ ادب کی گمراہی تھی اور بے راہ روی تھی کیونکہ اس کی ایک متعین سمت تھی اور ایک معین منزل۔ ترقی پسند ادب کی سیاسی، سماجی، اور ادبی نوعیت پر بارہا لکھا جا چکا ہے۔ یہاں اس کے ذکر کا موقع نہیں ہے۔ اتنا یاد رکھنا کافی ہوگا کہ ملک کے تمام ادیب نہ تو اس تحریک میں شامل تھے اور نہ ہو سکتے تھے۔ مخالفوں کی تعداد بھی کم نہ تھی اور مخالفت کے وجوہ مختلف تھے۔ بغض للّٰہی سے لے کر ایماندارانہ اور شعوری اختلاف تک مختلف زینے تھے۔ جھوٹے سچے الزامات کی آڑ میں اس کی غلط تعبیریں کی گئیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ترقی پسند ادب کی طرف سے بدظنی پھیلی۔ خود ترقی پسند ادیبوں سے غلطیاں ہوئیں۔ یہاں تک کہ مخالفین اور موافقین دونوں انتہا پسندی اور تنگ نظری کا شکار

ہو گئے۔ بد قسمتی یہ ہے کہ اس کا نقطۂ عروج اس وقت آیا جب ہندوستان آزاد ہوا ہے۔ ایسا ہونا بھی بے سبب نہ تھا۔ گذشتہ چند سالوں کے اندر آزادی کی جد وجہد کے سلسلے میں کچھ ایسے عناصر بھی ابھرے تھے جو رجعت پسندانہ تصورات کا خون پی کر بڑھ رہے تھے۔ افراط وتفریط کی بہت سی صورتیں پیدا ہوئی تھیں اور اگر چہ اچھے ادیبوں کے دلوں میں کوئی کھوٹ نہیں پیدا ہوا تھا لیکن قومی زندگی کے حقائق کے متعلق شکوک ضرور پیدا ہو گئے تھے۔ ان باتوں کا سب سے زیادہ اثر عام پڑھنے والوں پر پڑا تھا۔ ناشرین پر پڑا تھا اور سیاسی مقصد پرست اس سے فائدہ حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے تھے۔ انہوں نے اس ادب سے دلچسپی کم کر دی جو جد وجہد، ترقی اور امن کی تلقین کرتا تھا۔ ادیبوں کی طرف سے یہ ہوا کہ انہوں نے موقع کی نزاکت کا صحیح احساس نہیں کیا اور اپنے خلوص میں زندگی کے انہیں پہلوؤں پر زور دیتے رہے جو قومی زندگی کے منظم کرنے اور جد وجہد کے منطقی نتائج تک پہونچنے سے متعلق تھے۔ ملک آزاد ہوا تو اس طرح کہ ہندو اور مسلمان دو الگ الگ ملک وجود میں آ گئے۔ ہندو اور مسلمان دو قومیتیں وجود میں آ گئیں۔ شرمناک فسادات ہوئے، فرقہ پرستی کو پڑھنے کا موقع ملا، قومی تہذیب کے تصور میں تبدیلی آئی، وہ سیاسی جماعتیں جو انگریز دشمنی کے محاذ پر اشتراک کرتی تھیں قومی تعمیر اور منصوبہ بندی کے مسئلہ پر ایک دوسرے سے دور جا پڑیں۔ ان تمام باتوں کا نتیجہ تھا ذہنی انتشار اس ذہنی انتشار سے ادیب کیونکر بچ سکتے تھے۔ جو ادیب اور شاعران باتوں سے براہ راست دلچسپی ہی نہیں لیتے تھے وہ تو ہر حال میں اپنی راہ چلتے رہے لیکن زندگی کی تعمیر میں شریک ہونے کے خواہش مند ادیبوں کی الجھنیں بڑھیں ان قدروں کے تحفظ کے لئے انہوں نے اپنا خون دل صرف کیا تھا وہ خطرے میں نظر آئیں۔ جن خوابوں کی تعبیر دیکھنا چاہتے تھے وہ ان کی دسترس سے باہر معلوم ہوئیں، اس لئے ان کی ادبی تخلیق اس سے متاثر ہوئیں۔ چونکہ ادب کا مطالعہ کرنے والوں کا نقطۂ نظر بدل چکا تھا اس لئے کچھ ادب بے کار پروپیگنڈہ، غیر معیاری غیر ادبی معلوم ہونے لگا، جمود کی اصلی شکل یہ تھی۔

اب اگر ہم اس پس منظر میں گذشتہ آٹھ سال کے ادب کا جائزہ لیں تو اس نقطہ کے

اہم پہلو واضح ہوں گے۔ آسانی کے لئے ادیبوں کو ترقی پسند تحریک سے وابستہ اور الگ رہنے والوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ جہاں تک پرانے اچھے لکھنے والوں کا تعلق ہے دونوں میں اکثر لکھنے والے کم لکھ رہے ہیں اور جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ ان کی شہرت اور اہمیت میں اضافہ نہیں کر رہا ہے۔ یہ بات ہر لکھنے والے کے لئے درست نہیں۔ مثلاً ترقی پسندوں میں فیض، کرشن چندر، سردار جعفری، جاں نثار اختر ہنس راج رہبر، احمد ندیم قاسمی وغیرہ معمولی وقفوں کو چھوڑ کر برابر لکھتے رہے ہیں اور کوئی شخص آسانی سے یہ نہیں کہہ سکتا کہ ان لوگوں نے فکر وفن میں ترقی نہیں کی ہے۔ بعض نے کم لکھا ہے لیکن اس کا سبب یہ نہیں ہے کہ ان کے موضوعات ختم ہو گئے یا زندگی کا مقصد اور حالات کی پیچیدگی ان کی سمجھ سے باہر ہے، بلکہ اگر ان سے انفرادی طور پر معلوم کیا جائے تو وہ دوسرے وجوہ بتاتے ہیں۔ پھر اس بات کو نہیں بھولنا چاہیے کہ ہر لکھنے والا ہمیشہ اعلیٰ درجہ کی تخلیق نہیں کرتا، اس کو پسند کرنے میں پڑھنے والوں کا ردعمل بھی اہمیت رکھتا ہے۔ پاکستان بن جانے کے بعد سے وہاں جو ذہنی انقلاب آئے انہوں نے بہت سے اردو پڑھنے والوں کو ان خیالات اور تصورات سے متنفر یا کم سے کم مشکوک کر دیا جن کی ترجمانی ترقی پسند ادیب کرتے تھے اس لئے اگر یہ آواز بلند کی گئی کہ ادب میں جمود ہے تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ اس کا اثر ہندوستان کے ادیبوں پر بھی پڑا۔

جن ادیبوں نے ۱۹۴۷ء کے لگ بھگ ادب کے میدان میں قدم رکھے، اس میں شک نہیں کہ ان کے سینے اس آگ سے خالی تھے جو پرانے ترقی پسندوں کے یہاں بھڑک رہی تھی۔ انہیں شعر وادب میں ان روایات کی بنیاد ڈالنے کی جدوجہد نہیں کرنی پڑی۔ جس سے ان کے پیشروؤں کو سابقہ پڑا تھا۔ اس لئے وہ اس بے خوف جذبے اور خالص لگن کے ساتھ تخلیق کے کام میں نہیں لگے جو پہلے نظر آتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ ادبی تعمیر کا اجتماعی شعور ہلکا پڑ چکا تھا۔ مخصوص سیاسی حالات کی وجہ سے ترقی پسند تحریک کی تنظیم کمزور ہو چکی تھی۔ اردو کے بہت سے اچھے رسائل جو پاکستان سے نکلتے تھے ترقی پسند تحریک سے اس طرح وابستہ نہیں رہ گئے تھے جیسے کچھ دن پہلے تھے۔ اسلامی ادب، پاکستانی ادب، تعمیر پسند ادب کے تصورات ذہنوں کو دوسری راہوں پر لگا رہے تھے۔ ان تمام باتوں نے مل کر

نئے ادیبوں کو بہت سے گروہوں میں تقسیم کر دیا۔ اردو زبان کے مستقبل کی طرف سے جو خطرے تھے وہ بھی کسی حد تک ادبی تخلیق کی راہ میں رکاوٹ بن گئے، اور اردو کے ادیبوں کی بہت سی قوت تخلیق زبان کے تحفظ کی غیر ادبی تدبیروں اور تحریکوں میں صرف ہونے لگی۔

جمود کا لفظ ایک اضافی اور تقابلی تصور پیش کرتا ہے۔ اس کا مطلب اس کے سوا اور کچھ نہیں ہو سکتا کہ ادب کی ترقی ہو رہی تھی اب رک گئی ہے اور یہ بات بھی صرف ماضی قریب کے سلسلہ میں کہی جا سکتی ہے۔ اب اگر غور کیا جائے تو ادب کی عام رفتار ارتقا کا جائزہ چند برسوں کی ادبی پیداوار کی بنیاد پر نہیں لگایا جا سکتا۔ دنیا نے تقریباً تین ہزار سال میں گنتی کے اعلیٰ ادیب پیدا کیے ہیں۔ ہر روز ہومر، ورجل، ایس کائی لس، ارسطو، ڈانٹے، شکسپیر، ملٹن، کالیداس، ویاس، والمیک، گوئٹے، ٹالسٹائے، فردوسی، سعدی، حافظ، تلسی داس، سورداس، میر، غالب، انیس، اقبال، ٹیگور، ابسن اور برناڈ شا نہیں پیدا ہوتے۔ پڑھنے والوں کا پیٹ زیادہ تر دوسرے، تیسرے اور چوتھے درجے کے ادیبوں کے مطالعہ سے بھرتا ہے۔ اس لئے گھبرانا نہیں چاہیے کہ تھوڑے دنوں کے اندر اردو نے اچھے شاعر اور ادیب نہیں پیدا کئے یہی آج کے ادیب ممکن ہے کل بڑے ادیبوں میں گنے جائیں۔ ان تمام باتوں سے کم سے کم یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ ادب کے محاذ پر سب کچھ ٹھیک نہیں ہے۔ ادیبوں میں ولولہ اور جوش کی کمی ہے۔ ان کے ذہن رکے رکے، سہمے سہمے انداز میں حقائق کا اندازہ لگا رہے ہیں۔ تجربہ پرست اپنی چھوٹی چھوٹی انفرادیتوں کو بڑا بنا کر پیش کرنے کی دھن میں ہیں اور سمجھتے ہیں کہ اس طرح وہ زندگی کی عام رو سے الگ ہو کر لوگوں کو چونکا دینے والا ادب دیں گے۔ وہ اس فریب میں ہیں کہ اس طرح انہیں بہت آزاد سمجھا جائے گا حالانکہ انہوں نے بھی اپنے اوپر یہ پابندی لگا رکھی ہے کہ وہ دوسروں سے الگ اپنی راہ بنائیں گے چاہے وہ قومی تحریک کی راہ سے کتنی ہی الگ کیوں نہ جاتی ہو۔ یہ بات صرف ادیبوں ہی کے لئے نہیں، ملک کے تمام سیاسی رہنماؤں، تہذیبی کارکنوں اور مفکروں کے سر جوڑ کر بیٹھنے اور سوچنے کی ہے کہ قومی آزادی نے لوگوں کے دلوں میں وہ گرمی اور جوش، وہ مسرت اور انہماک کیوں نہیں پیدا کیا جس کی توقع کی جاتی تھی۔

ادب کی جو جگہ تعلیمی نظام میں ہے اس پر بھی نظر ثانی کرنے کی ضرورت ہے۔ موجودہ تعلیم ادب کو ایک تہذیبی ورثہ کی حیثیت سے پیش نہیں کر پاتی محض ایک مضمون کی طرح میکانکی انداز میں چند باتیں سکھانے پر اکتفا کرتی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے بعد بھی زیادہ تر افراد ادب سے بیگانہ رہتے ہیں۔ ان کے لیے ادب تفریح کا ذریعہ بھی نہیں بنتا اور اگر انہوں نے دلچسپی لی بھی تو وہ محض چند جاسوسی یا سنسنی خیز، ناولوں تک محدود رہتی ہے۔ پڑھوں لکھوں کا بڑا طبقہ تعلیمی نظام میں اپنے قومی ادب یا مادری زبان کے ادب کی اہمیت نہ ہونے کی وجہ سے اپنی زبان کے ادب کے بجائے انگریزی کی کتابیں پڑھتا ہے۔ جب تک ہم آزاد نہیں ہوئے تھے اور ہمارے پاس قومی ادب کا کوئی تصور نہیں تھا، یہ صورت تشویشناک نہیں تھی، اب تشویشناک ہے۔ لیکن اسے محض ادیبوں کی کوتاہی پر محمول نہیں کیا جاسکتا۔ اگر اچھے ادیب پیدا نہیں ہو رہے ہیں تو اس لئے نہیں کہ لوگ اچھے ادیب بننے کے خواہشمند نہیں ہیں بلکہ اس کا سبب یہ ہے کہ انہیں اپنے قومی مزاج سے پوری واقفیت نہیں ہے اور قوم خود بھی اپنے مزاج کا پتہ نہیں پاسکی ہے۔

اس ہمہ گیر مسئلہ پر نگاہ کرتے ہوئے مجھے ہمیشہ یہ احساس ہوا ہے کہ جب تک ملک کے مختلف طبقوں میں قومی تہذیب کا کوئی مخصوص نقطۂ نظر جنم نہیں لے گا ہمارے ادب میں اس کا خوبصورت، توانا اور پرشکوہ عکس نظر نہیں آئے گا۔ جیسے ہی ہمیں اپنی مشترکہ تہذیب کے خط وخال کا اندازہ ہوگا، اس سے محبت ہوگی، اس کی تعمیر میں اپنے اسلاف کے خونِ جگر کی جھلک دکھائی دے گی، ویسے ہی ہم اس کے ہمہ گیر اور ہمہ جہتی ارتقا میں اپنی ساری مادی اور روحانی قوت کے ساتھ شریک ہو جائیں گے۔ اس وقت تو بعض اوقات ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بہت سی وہ قدریں جنہوں نے صدیوں میں روایات کی شکل اختیار کی تھی، مشکوک نظروں سے دیکھی جارہی ہیں، طوفان کی زد پر ہیں اور ان سے محبت کرنا آسودگی اور خوشی کا سودا نہیں محض ایثار اور قربانی ہے۔ ایسے میں جو ادب پیدا ہوگا اس میں اثباتی تعمیری پہلو کم ہوگا۔

۱۹۵۶ء

اصولِ نقد

علوم وفنون کی پیدائش اور اس کی ابتدا کی جستجو انسان کو تاریخ کے ان دھندلکوں میں لے جاتی ہے جہاں ذہن کے لئے راستہ صاف نہیں ہوتا۔ اصول اور ضوابط رہنمائی نہیں کرتے اور قیاس یا ناقص علم کی روشنی صرف اتنا بتاتی ہے کہ کشاکش حیات نے نہ صرف انسانوں کو حیوانوں سے متمایز کیا بلکہ انہیں ایسا سوچنے، سمجھنے اور ترقی کرنے والا دماغ بخشا جس میں علوم وفنون نے ابتدأ جنم لیا۔ زبان تھی لیکن قواعد کا پتہ نہ تھا، رقص کا وجود تھا لیکن وجدان اور شدید اظہار جذبات سے آگے اس کے لئے کسی قسم کے اصول وضع نہ ہوئے تھے، معمولی اقتصادی اور معاشرتی ضروریات تھیں لیکن ان علوم کی تدوین نہ ہوئی تھی جن سے پیداوار اور تقسیم کے تناسب، سرمایہ، اجرت، اور منافع کے تعلق کا پتہ چلتا۔ بس عمل کی زندگی میں علوم وفنون پیدا ہو گئے تھے، زندگی کی پیچیدگی کے ساتھ بڑھ رہے تھے لیکن اصول وقواعد مرتب نہیں ہوئے تھے۔ اس کی نوبت اس وقت آئی جب عمل کرتے کرتے بعض صداقتوں کا یقین ہونے لگا اور ہر حال میں خاص قسم کے واقعات سے خاص قسم کے نتائج اور خاص قسم کے تجربات سے خاص قسم کے جذبات اور تاثرات رونما ہونے لگے۔ یوں دیکھا جائے تو اصول، ضوابط اور قواعد کی گفتگو کرنے سے پہلے علوم کی پیدائش اور ان حالات کا جائزہ لینا ضروری ہے جن میں ان کی تخلیق ہوئی اور ان کے ارتقا کے لیے صورتیں پیدا ہوئیں۔ کسی قسم کے اصول کا تذکرہ بعد کے بنے بنائے قاعدوں کی روشنی میں کرنا اور ان تاریخی پیچیدگیوں کو

نظر انداز کر دینا جن میں اصولوں کی تدوین کرنے والوں نے انہیں مرتب کیا ہوگا تاریخ اور فلسفہ دونوں کے نقطۂ نظر سے غلطی ہوگی۔ اگر اصول وضوابط میں عہد بعہد تبدیلیاں نہ ہوتی رہتیں اور ان تبدیلیوں میں چند مخصوص معاشی، معاشرتی، اور تاریخی حقیقتوں کا ہاتھ نہ ہوتا تو البتہ یہ ممکن تھا کہ اصولوں کو محض فلسفہ کی روشنی میں دیکھا جائے جہاں زمان ومکان کے اثرات کام نہ کر رہے ہوں۔ پھر یہی نہیں اگر تاریخ تمدن کا مطالعہ کیا جائے تو ان تمام علوم وفنون کی ترقی، تنزل، ہر دلعزیزی اور بے وقعتی میں ایک مشترک قسم کی حقیقت نظر آئے گی جن سے تمدن عبارت ہے۔ تعمیر وتخریب، شکست وریخت اور ترمیم وتنسیخ کا عمل اصولوں کو کبھی ایک حالت پر قائم نہیں رہنے دیتا اور تغیر کا یہ عمل اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ انسانی سماج کے تغیرات علوم وفنون میں تغیر لاتے ہیں اور اس لئے ان کے متعلق جو اصول وقواعد ایک مرتبہ بنائے جاتے ہیں ان میں تبدیلی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اصولِ نقد کا مطالعہ کرتے ہوئے ان مبادیات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

تنقید منطق کی طرح ہر علم وفن کی تشکیل اور تعمیر میں شریک ہے، بلکہ وجدان اور جمال کے جن گوشوں تک منطق کی رسائی نہیں ہے تنقید وہاں پہونچتی ہے، رنگ وبو اور کیف وکم کے غیر متعین دائرہ میں صرف قدم ہی نہیں رکھتی بلکہ ابہام میں توضیح کا جلوہ اور بے تعینی میں تعین کی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ اس طرح تنقید کے سلسلہ میں جب اصول کی گفتگو کی جائے گی تو طبعی اور اکتسابی علوم کے علاوہ ایک اور ایسے علم یا جس سے کام لینے کی ضرورت پڑے گی جو ان علوم کے منافی نہ ہوتے ہوئے بھی ان سب کے علاوہ کوئی بات ایسی بتا سکے جس سے فیصلہ میں مدد ملے۔ ممکن ہے وہ کئی علوم کے امتزاج کا نتیجہ ہو اور ممکن ہے کسی علم کے ساز کا کوئی ایسا تار جس پر جستجوئے حقیقت کے بحرانی اضطراب میں اچانک کسی نقاد کی انگلی پڑ گئی ہو، ایسی حالت میں نقاد کے الفاظ اور اس کا فیصلہ بالکل عجیب نظر آئیں گے لیکن حقیقتاً وہ زمان ومکان میں پیدا ہونے والی تغیر پذیر حقیقت ہی کا پرتو ہوں گے۔ اس طرح ادبی اور فنی کارناموں کے متعلق کبھی کبھی اتنے متضاد، متخالف اور مختلف فیصلے نظر آتے ہیں جن سے تنقید کی قدریں بالکل مشکوک ہو کر رہ جاتی ہیں۔ اس وقت یہی خیال ہوتا ہے کہ

اصول وغیرہ کچھ نہیں اپنے ذوق اور اپنی پسند کی بات ہے اور اگر ذوق یا پسند کے لئے سانچے
بنائے گئے تو وجدان، شعور اور لاشعور کی اس دنیا میں جانا پڑے گا جہاں ناپ تول کے معمولی
سانچے کام نہیں آسکتے۔ لیکن ایسا ہوتا نہیں۔ جب کسی ادیب، شاعر، فن کار یا کسی ادبی اور فنی
کارنامے کے متعلق رایوں میں اختلاف ہوتا ہے تو مختلف رائیں دینے والے اسے انفرادی
پسندیدگی یا ناپسندیدگی کا مسئلہ سمجھ کر خاموش نہیں رہ جاتے بلکہ ایک دوسرے پر حملے کرتے
ہیں، بدذوق اور کورذوق بتاتے ہیں، جاہل اور ''ناآشنائے رازِ سخن'' کہتے ہیں اور ''اصولی''
بحثیں شروع ہو جاتی ہیں، فیصلے انفرادیت کے تابع نہیں رہ جاتے بلکہ ان میں بعض ایسی
مشترک قدروں کی تلاش ہوتی ہے جن پر اگر تمام لوگ نہیں تو کچھ لوگ ہی متفق ہو جائیں۔
اس کے علاوہ بھی ہر دور میں ادبی اقدار کی گفتگو زبان پر رہی ہے اور آج جب سائنس اور
منضبط علوم کا زمانہ ہے تنقید دقیق ترین فن بن گیا ہے اور بہت سے لوگ جہاں اب بھی نقد و نظر
کو اپنی انفرادی اور ذاتی پسند کا نتیجہ قرار دیتے ہیں۔ وہاں ایسے لوگ بھی ملیں گے جو اسے
سائنس کی طرح یقینی اور باقاعدہ سمجھتے ہیں۔ اس لئے اصول سازی کی دشواریوں کو پیش نظر
رکھتے ہوئے بھی اصولِ نقد کے موضوع پر غور کرنا یکسر بے نتیجہ نہ ہوگا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ
مختلف زبانوں میں اصولِ تنقید پر برابر کتابیں اور مضامین لکھے جاتے ہیں اور لکھے جائیں
گے۔ کم ایسی کتابیں ہوں گی جن میں یکسانیت پائی جاتی ہو، جن میں کامل اتفاق رائے پایا
جاتا ہو، جن میں اصولِ نقد بیان کرنے کی حد تک اتفاق پائے جانے کے باوجود راہیں
بالکل مختلف نہ ہوں اور یہی نہیں نتیجے بھی مختلف نکلیں۔ سوال یہ ہے کہ اصولِ نقد معین
کرنے والے ایک ہی مقصد کی جانب گامزن بھی ہوتے ہیں یا بہت سی انفرادی سماجی
اور دوسری وجہوں سے ان کے ذہن میں نتیجہ پہلے سے موجود ہوتا ہے بعد میں صرف
دلیلیں فراہم کی جاتی ہیں؟ مقصد معین ہو چکتا ہے بعد میں اسی مقصد کے مطابق
توضیحیں پیش کی جاتی ہیں یا اس کے برعکس ہوتا ہے؟

اصول اگر ہوا میں بنتے ہوتے تو کوئی دشواری نہ ہوتی، اگر ان کے بنانے والے
سماجی زندگی سے بے نیاز ہوتے تو مشکلوں کا سامنا نہ کرنا پڑتا لیکن حقیقت یہ ہے کہ جس

طرح ادب زندگی کی کشمکش کے اظہار کے طور پر پیدا ہوتا ہے اسی طرح تنقید بھی صرف ادب پیدا کرنے والوں کے احساسات اور تجربات کی توضیح کی پابند نہیں ہوتی بلکہ اسی کے ساتھ خود تنقید کرنے والے کے سماجی ماحول اور ذہنی افتاد کی مظہر ہوتی ہے۔ نقاد کو فکر کے دو کرّوں میں سے ہو کر گزرنا پڑتا ہے وہ کرّہ جس کی تخلیق ادیب نے کی تھی اور وہ کرہ جس نے نقاد کی نظر بنائی ہے۔ ان دونوں کروں کی زندگی، رنگ روپ اور آب و ہوا میں مماثلت بھی ہو سکتی ہے اور مخالفت بھی، بعد زمانی بھی ہو سکتا ہے اور بعد مکانی بھی، نقادوں کا دونوں سے واقف ہونا ضروری ہے تا کہ اس کا فیصلہ یک طرفہ اور غلط نہ ہو۔ اصول نقد بناتے وقت اس بات کا لحاظ رکھنا بھی ضروری ہے۔

اصول تنقید تو ہر زمانے میں بنتے، بدلتے اور بگڑتے رہتے ہیں لیکن ایک بھدی اور سطحی شکل میں تنقید کا ادب کے ساتھ ہی پایا جانا ضروری ہے کیونکہ انتخاب، ترتیب، تعمیر، مواد اور صورت میں توازن قائم کرنے کی ضرورت ادیب کو بھی ہوتی ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لئے کسی خاص مثال کی بھی ضرورت نہیں ہے مگر اس سے جو نتیجہ نکلتا ہے وہ البتہ اہم ہے۔ ادیب کے ذہن میں بھی تعمیر، ترتیب اور انتخاب واقعات کے متعلق اصول و قواعد کی موجودگی نقاد کے کام کو اور زیادہ مشکل بناتی ہے۔ ایک عام مطالعہ کرنے والا ان باتوں سے بالکل پریشان نہیں ہوتا لیکن نقاد کی تعریف ہی یہ کی گئی ہے کہ وہ ایسا پڑھنے والا ہے جو سمجھتا بھی ہے اسلئے کم سے کم اس کے لئے تو یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ ادیب کی ذہنی ساخت، افتادِ مزاج اور فلسفۂ حیات سے واقف ہو۔ پہلی منزل یعنی کسی کتاب یا مصنف کا سمجھنا پوری طرح اس بات پر مبنی ہے۔ اور اگر اس کا کام صرف اتنا ہی ہوتا کہ وہ مصنف کے موضوع کو سمجھ لے تو بھی اس کی راہ میں بہت سی چیزیں ہوتیں لیکن اس کو ادب کے ساتھ بھی انصاف کرنا ہے، جمہور کے دلوں میں دبے ہوئے پسندیدگی اور ناپسندیدگی کے شعور کو ابھارنا اور راستہ دکھانا بھی ہے۔ ایک عام مطالعہ کرنے والا ایک کتاب کو مبہم طور پر پسند کر لیتا ہے یا پڑھنے کے بعد بے کیفی سی محسوس کرتا ہے اگر کوئی نقاد اس کی مسرت یا بے کیفی کی تشریح کر کے اسے بتا دے اور اتفاقاً وہ تشریح خود پڑھنے والے کے مبہم جذبہ سے مطابقت بھی

رکھے تو اس کی خوشی کی کوئی انتہا نہ ہوگی۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ عام پڑھنے والا نقاد کی بحث اور تجزیہ کے بعد اپنی رائے بدل دے۔ بہر حال نقاد فن کار سے مختلف ہوتے ہوئے بھی فنی کارنا۔ مے کے حسین اور پر اثر پہلوؤں کو نمایاں کرنے میں فن کار کا شریک بن جاتا ہے، ضرور ن کے وقت وہ ان نقائص اور عیوب کو بھی روشن کر دکھاتا ہے جس سے وہ پڑھنے والو بچانا چاہتا ہے۔ عام پڑھنے والے اور نقاد میں فرق یہ ہوتا ہے کہ نقاد پسندیدگی اور ناپسند گی کی شریح بھی کرسکتا ہے اور وجہیں بھی بیان کرسکتا ہے، عام مطالعہ کرنے والا نتیجہ کے لئے نادکا ہم نوا ہوتے ہوئے بھی صرف اپنے وجدان پر بھروسہ کرتا ہے۔

یہ پہونچ کر اصل مسئلہ کے حدود شروع ہوجاتے ہیں۔ اس مضمون میں صرف چند پہلوؤں کو پیش نظر رکھا جائے گا اور وہ یہ کہ اصولِ تنقید بنانے والوں کے سامنے کیا ایک ہی مقصد ہوتا ہے؟ اور اس مقصد تک پہونچنے کے لئے کن کن باتوں کا جائزہ لینا پڑتا ہے اور آخری بات یہ کہ اس جائزہ سے کچھ اصول مرتب کئے جاسکتے ہیں یا نہیں؟

جہاں تک مقصد کا تعلق ہے اسی کے واضح ہوجانے پر تنقید کی ساری عمارت کھڑی کی جاسکتی ہے۔ اگر یہ بات نقاد ظاہر کردے کہ وہ ادیب یا شاعر سے کیا چاہتا ہے، یا وہ اپنا کیا فرض قرار دیتا ہے، تو اس کی راہوں کو متعین کرنا یا اس کے اصولوں کو سمجھنا کچھ مشکل نہیں رہ جاتا لیکن اس کا واضح کرنا کوئی آسان کام بھی نہیں ہے۔ نقاد کو کبھی کبھی خود خبر نہیں ہوتی کہ وہ ایک خاص راستہ پر کیوں چلا جارہا ہے۔ بعض اوقات فن کار کی شخصیت کا جادو ہی اسے اس طرح بے بس کردیتا ہے کہ اپنی راہ معین نہیں کرسکتا بلکہ فن کار کی بنائی ہوئی راہوں پر چل کھڑا ہوتا ہے، یوں اس کا کوئی واضح مقصد نگاہوں کے سامنے نہیں آتا۔ اگر مختلف قسم کے نقادوں کے طرز تنقید پر گہری نظر ڈالی جائے تو ان کے مقصد کے سلسلے میں چند باتیں کسی قدر نمایاں ہوجاتی ہیں۔ بعض نقاد ادب کا مقصد تفریح قرار دیتے ہیں اور وہ سارے ادب کا مطالعہ اسی زاویۂ نظر سے کرتے ہیں، بعض کے نزدیک ادب زندگی کی از سرِ نو تخلیق ہے، ...ن تو ...یال ہے کہ نقاد کا کام صرف اتنا ہی ہے کہ وہ ادیب کو اچھی طرح سمجھ کر سمجھا دے۔ نقائص وغیرہ کا تذکرہ اس کا کام نہیں، کچھ ایسے ہیں جن کے نزدیک ادب ادیب کی شخصیت

کا آئینہ ہے اس لئے ادیب کی کھوج لگانا نقاد کا کام ہے، کچھ یہ سمجھتے ہیں کہ ادب انسان کی مادی کشمکش کا دلکش عکس ہے اس لیے اس کو اسی نظر سے دیکھنا چاہیے۔ بعض افادیت کے قابل ہیں اور اس ادب کو جس سے انسان کی خدمت نہ ہوتی ہو فضول سمجھتے ہیں، بعض ادیب کو غیر معمولی انسان سمجھتے ہیں اور اس کی تخلیق کو تقریباً ایک غیر انسانی کارنامہ، ان کے لئے ادب کی پرکھ ایک اور ہی حیثیت رکھتی ہے بعض اسے طبقاتی کشمکش کا نتیجہ قرار دیتے ہیں اور سارے ادب میں اسی کی جستجو کرتے ہیں بعض ماحول کا نتیجہ سمجھتے ہیں، بعض اخلاق کو سب پر بالا رکھتے ہیں اور ادب کو اسی کسوٹی پر پرکھنا چاہتے ہیں، بعض کے یہاں انسانی نفسیات کے گہرے راز کی نقاب کشائی کبھی شعوری اور کبھی غیر شعوری طور پر ادب میں ہوتی ہے اس لئے نقاد کا فرض ان کے نزدیک یہی قرار پاتا ہے کہ وہ شعور اور لاشعور کے درمیان ادب کے واضح اور مبہم نقوش تلاش کریں، بعض ادب میں مقصد ڈھونڈتے ہیں بعض مقصد کو ادب کے لیے لعنت قرار دیتے ہیں، بعض کے لیے خالص داخلیت ادب ہے اس لیے داخلیت کی تشریح نقاد کا کام ہے بعض خارجی مظاہر کی تصویر کشی ادب میں چاہتے ہیں اور اگر وہ نہ پائے جائیں تو ادب ادب نہیں، کوئی نقاد محتسب بن جاتا ہے کوئی منصف کوئی معلم اخلاق بن جاتا ہے کوئی نظریہ ساز، کوئی خود تنقید ہی کے ذریعہ فنکار بننا چاہتا ہے کوئی ادب کو تاریخ کا جز و سمجھ کر مورخ کے فرائض انجام دینے لگتا ہے اور فہرست یہیں ختم نہیں ہوتی، یہ تو ان مختلف خیالات کی طرف اشارے ہیں جو نقاد کا مقصد متعین کرتے ہیں اور یوں جب اس کا کوئی خاص مقصد ہوتا ہے تو وہ ادب کو اسی ترازو پر تولتا ہے۔ پھر عرض کیا جاچکا ہے جب مقصد بظاہر ایک (یعنی نقد ادب) ہوتے ہوئے بھی اس قدر متضاد اور متخالف ہوں گے تو راہیں کبھی ایک نہیں ہوسکتیں۔ اس لئے نقاد کے نقطۂ نظر کا معلوم کرنا بے حد ضروری ہوتا ہے کہنے کے لئے تو سبھی اصولِ نقد کی باتیں کیا کرتے ہیں لیکن کیا متذکرہ بالا خیالات کی روشنی میں یہ اصول کبھی ایک ہوں گے؟

اس مضمون کو یہاں تک پڑھ لینے کے بعد ادیبوں کا ایک گروہ چیں بہ جبیں ہو کر پوچھے گا کہ آخر اس کی ضرورت ہی کیا ہے کہ تمام نقاد ایک ہی طرح کے اصول پیش کریں

جواب یہ دیا جائے گا کہ ہرگز اس کا یہ مطلب نہیں کہ تمام نقاد ایک ہی سا لباس پہن کر کھڑے ہو جائیں اور ایک ہی سی آواز میں بولنے لگیں، مقصد صرف اتنا ہے کہ اصول نقد پر غور کرنے والوں کو نقاد کے فیصلہ یا تجزیہ میں اس کو بھی دیکھنا چاہیے جو ظاہری طور پر نقاد کو ایک بے تعلق انسان، ایک غیر جانب دار منصف اور ایک سائنسداں کی طرح جچا تلا بنا کر پیش کرتا ہے لیکن در پردہ اس سے وہی باتیں کہلواتا ہے جو اس کا سماجی شعور اس سے کہلانا پسند کرتا ہے۔ نقاد کی ظاہری بے پردگی کے پردہ میں حقیقتاً اسکی وہ حقیقت کارفرما ہوتی ہے جس کی تعمیرات تشکیل میں بہت سی خارجی طاقتوں نے حصہ لیا ہے اور وہ طاقتیں اسے ایک خاص چیز کے پسند کرنے اور ایک دوسری چیز کے ناپسند کرنے پر مجبور کرتی ہیں۔ اس کی انفرادیت کسی قسم کے ماورائی ذوقِ سلیم کی مظہر نہیں ہوتی بلکہ اسی قسم کے بہت سے لوگوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس کے طبقہ، ماحول، روایات، فلسفۂ زندگی سے تعلق رکھنے والے تقریباً تمام لوگ اس کی طرح نتائج نکالتے ہیں اور اس کا فیصلہ در حقیقت سماج کے ایک حصہ کا فیصلہ بن جاتا ہے۔ اس موضوع پر بہت کچھ لکھنے کی ضرورت ہے کیونکہ وہی لوگ جو ادیب یا نقاد کی بے تعلقی پر سب سے زیادہ زور دیتے ہیں خود اپنے کو فریب دیتے ہیں، بے تعلقی کا اظہار کرتے ہوئے وہ اس تعلق کو ظاہر کر دیتے ہیں جو مثبت یا منفی صورت میں انہیں ایک مخصوص نقطۂ نظر رکھنے پر مجبور کر رہا ہے۔ بے تعلقی کا اظہار کرنے والے اپنے مخالف کو گالیاں دے کر دم لیتے ہیں، انہیں خود تو تسکین ہو جاتی ہے لیکن بے تعلقی اور خالص ادبیت کا طلسم ٹوٹ جاتا ہے۔ اس لئے یہ تو کسی طرح ضروری نہیں اور غالباً ممکن بھی نہیں کہ تمام نقاد ایک ہی طرح کے اصولوں پر عامل ہوں لیکن یہ جاننا ضروری ہے کہ نقاد نے وہی نتائج کیوں نکالے، انہیں اصولوں کو کیوں پیش کیا جو اس کے سماجی تعلق کو ظاہر کرتے ہیں اور اس کے فیصلے کسی طرح بھی نہ تو غیر جانبدارانہ ہیں اور نہ خالص ادبی۔

نقاد جن جن عینکوں سے ادب کا مطالعہ کرتے ہیں ان میں سے کئی کا ذکر اوپر آیا ہے، ان میں ہر نقطۂ نظر تفصیل کا محتاج ہے جس کے لئے وقت درکار ہے لیکن مختصراً سمجھنے کے لئے اگر انہیں انواع میں تقسیم کرنے کی کوشش کی جائے تو جزئی باتوں کو نظر انداز کرتے

ہوئے ہم انہیں صرف دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں، ایک وہ لوگ جو ادب کو بنیادی طور پر تفریح اور وقتی مسرت کا آلہ سمجھتے ہیں دوسرے وہ جو اس سے آگے بڑھ کر اس میں دوسرے افادی پہلو بھی تلاش کرتے ہیں۔ اول الذکر کو اس کی فکر نہیں ہوتی کہ ادیب نے کیا لکھا ہے، ان کی کسوٹی یہی ہے کہ ادیب کے کارنامے نے مسرت میں اضافہ کیا یا نہیں، وہ ادیب کی انفرادیت اس کی غیر معمولی قوتِ تخلیق اس کی الہامی طاقت کو تسلیم کرتے ہیں، اسے زمان و مکان کے قیود سے بالاتر سمجھتے ہیں اس لئے وہ ادیب کے کارنامے کی پرکھ میں کسی اور خیال کو شامل نہیں کرتے۔ وہ افادیت کے خیال پر مسکراتے، مقصد کے تصور پر استہزا کرتے اور ماحول کے نام سے چڑھتے ہیں۔ دوسرے گروہ کے لوگ ادیب کو انسان، سماجی انسان اور زمین و مکان کے اثرات قبول کرنے والا انسان سمجھ کر اس کے کارناموں کا مطالعہ کرتے ہیں۔ وہ یہ جاننا چاہتے ہیں کہ اس کی تخلیق کے محرکات کیا تھے، ان محرکات میں کن خیالات، واقعات اور اجتماعی احساسات کا اثر شامل ہے، اس کی تصنیف کسی خاص فلسفۂ خیال کی ترجمان اور نقاد کے نقطۂ نظر ہی کا تعین سارے مسئلہ کا مرکز بن جاتا ہے اور اصولِ نقد پر کوئی بحث اس وقت تک مکمل نہیں کہی جاسکتی جب تک کہ ادب کے تخلیقی کارناموں کی طرح تنقیدی خیالات کو بھی نقاد کی سماجی شخصیت کے پس منظر میں نہ دیکھا جائے گا۔

جس وقت اصولوں کی بات آتی ہے ہر شخص کسی نہ کسی حد تک قطعیت کا تصور کرنے لگتا ہے۔ ادب سائنس ہو یا نہ ہو لیکن اسے اپنے اظہار میں حقیقت کے قریب تو ہونا ہی چاہیے تنقید اس سے آگے بڑھتی ہے اور گو اسے بھی ایک خاص مفہوم میں سائنس نہیں کہہ سکتے لیکن سچائی کی گفتگو میں وہ سائنس سے بالکل قریب ہوتی ہے۔ ایسی حالت میں اگر اصول کے اندر بھی بے راہ روی یا بے ترتیبی پائی گئی تو پھر انہیں اصول کہنا ہی نہ چاہیے۔ تمام نقاد چاہے ان کا کوئی نقطۂ نظر ہو ترتیب اور تعمیر کی طرف مائل ہوتے ہیں یا مصنف کے خیالات کو مشرح طریقہ پر پیش کر دینا چاہتے ہیں وہ بھی ایک مخصوص قسم کا تعمیری تصور رکھتے ہیں، ان کے اندر یہ جرأت نہ ہو کہ وہ مصنف کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھیں اور اس کے دل کا چور پکڑ لیں لیکن وہ پھر بھی مصنف کے بے ترتیب خیالات میں ترتیب پیدا کرنے کی کوشش

کرتے ہیں، اصول کا خیال کرتے ہیں۔ سائنس اور فلسفہ کی دقیقہ شناسی، موشگافی، تجزیہ، تحلیل، ترکیب اور کاٹ چھانٹ کے بعد نتائج نکالنے کا خیال بھی ضرور آتا ہے اس لئے تنقید کے اصول بنانا اگر واقعی انہیں اصول کہا جا سکے، اپنے انفرادی ذوق، اپنی ذاتی پسند کی بات نہیں ہو سکتی۔ اصول تو اس لئے بنتے ہیں کہ اس سے دوسروں کی رہنمائی ہو سکے یا کم سے کم راستہ کے نشیب و فراز سے واقفیت حاصل ہو جائے، اپنی ذاتی پسند کے لئے اصول بنانے کی ضرورت نہیں تنقید کی یہی اجتماعی حیثیت ہے جو دشواریاں پیدا کرتی ہے اور جس سے عہدہ بر آ ہونا ہر نقاد کے بس میں نہیں ہوتا۔ اپنے ذوق اور وجدان کے سہارے کسی ادیب یا شاعر کی روح میں اتر جانا آسان ہے لیکن اپنے ساتھ دوسروں کو بھی لے جانا اچھے نقاد ہی کا کام ہو سکتا ہے کیونکہ وہ داخلی کیف پذیری اور لذت اندوزی کی وہ نازک لکیر بناتا ہوا نہیں چلتا جو اس کے گذر جانے کے بعد مٹ جائے بلکہ وہ علم کی روشنی میں ایک شاہراہ بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ وہی اصول، اصول کہے جا سکتے ہیں جو صرف اصول بنانے والے یا اس کے چند ساتھیوں کے کام نہ آئیں بلکہ جو زیادہ انسانوں کو روشنی دکھا سکیں۔ جن میں ان جانی داخلیت اور ہر لمحہ بدلتے ہوئے وجدان کے سہارے منزلیں طے نہ ہوں بلکہ جن میں تاریخ، منطق اور دوسرے علوم سے مدد لی جائے تا کہ نتیجہ میں غلطی کے امکانات کم ہوں۔

شاید یہ بحث کبھی ختم نہ ہوگی کہ نقاد کی ضرورت ہے بھی یا نہیں۔ بحث ختم ہو یا نہ ہو دنیا میں ادیب بھی ہیں اور نقاد بھی۔ اچھے ادیب اور اچھے نقاد کم سہی لیکن ہیں دونوں، اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دونوں کا وجود ضروری ہی نہیں لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگر کوئی لکھنے والا اس لئے لکھتا ہے کہ لوگ اسے پڑھیں، اس سے لذت حاصل کریں یا فائدہ اٹھائیں تو پھر پڑھنے والوں میں سے کسی نہ کسی کو یہ کہنے کا حق بھی پہونچتا ہے کہ مصنف اپنے مقصد میں کامیاب ہو یا ناکام نقاد کی مخالفت عام طور پر خود ادیبوں ہی نے کی ہے کیونکہ ادیب اپنے کارنامے کو مافوق العادت دماغ کی پیداوار سمجھتے ہیں اور اس کی اچھائی اور برائی کے متعلق کچھ سننا پسند نہیں کرتے۔ اچھائی کے متعلق تو خیر سن ہی لیتے ہیں کیوں کہ تعریف سے دیوی دیوتا بھی خوش ہو جاتے ہیں لیکن برائی کو نقاد کی جہالت قرار دیتے ہیں یہ تو ادیب

کے نقطۂ نظر کی ترجمانی ہوئی لیکن بعض نقاد بھی تنقید کا ایک ایسا نظریہ پیش کرتے ہیں کہ تنقید ایک فعلِ عبث قرار پاتی ہے۔ بعض نقادوں کے خیال میں اور ان کی تعداد کم نہیں ہے، نقاد کا کام ان کیفیات کی باز آفرینی ہے جن سے ادیب دوچار ہوا تھا۔ وہ اس سے زیادہ کچھ نہیں چاہتے کہ ادیب کے خیالات کو اپنے لفظوں میں بغیر کسی قسم کی جرح اور تعدیل کے پیش کردیں، ایسی حالت میں تنقید بے معنی فعل ہو کر رہ جاتی ہے۔ شاید چند ناسمجھ یا کم عقل انسانوں کو اس سے فائدہ پہونچ جائے لیکن اگر شارح اور نقاد کے کام میں کچھ بھی فرق ہے تو ایسی تنقید نہ تو حقیقی تنقید کہی جاسکتی ہے اور نہ کسی نتیجہ تک رہنمائی ہی کرتی ہے۔ نقاد ادیب کے نقطۂ نظر اور فنی کارنامے کو سمجھتے ہوئے بہت کچھ اور بھی سمجھتا ہے، وہ ادب اور زندگی کے تعلق کا مطالعہ خاص طور سے کرتا ہے اور اسی تعلق کی روشنی میں ادبی کارناموں کی اہمیت کا اندازہ لگاتا ہے، ادیب کے خلوص کا پتہ چلاتا ہے، ادب کے بہترین اور پائیدار حصوں کی قدر و قیمت معین کرتا اور انہیں تمدن کا جزو بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ رطب و یابس میں تمیز کرنا، غیر مخلصانہ اور سچے ادب میں فرق پیدا کرنا، اجالے کو اندھیرے سے الگ کرنا نقاد کا کام ہے، ادیب خود مکمل طور پر اس کام کو انجام دے سکتے تو نقاد کی ضرورت ہی نہ ہوتی کیونکہ نقاد کا کام تخریب نہیں، تنظیم، ترتیب انتخاب اور تعمیر ہے، اگر نقاد خلوص سے کام کرے تو وہ صالح ادب کی پیدائش میں معین بن جاتا ہے، اس سے تیسرے درجے کے لکھنے والے اسی لئے متنفر ہوتے ہیں کہ وہ ان کی سطحیت کا پول کھول دیتا ہے۔ یقیناً یہ باتیں ہر نقاد کے بس میں نہیں ہیں اس لئے اس بات پر بار بار زور دیا گیا ہے کہ خود نقاد کے زاویۂ نظر کا سمجھنا بھی ضروری ہے کیوں کہ وہ اپنے سماجی ماحول سے بیگانہ ہو کر خالص ادبی یا محض تنقیدی نتائج نہیں نکال سکتا۔ جس طرح بغیر ایک مخصوص فلسفۂ حیات رکھے ہوئے اچھا ادیب نہیں بن سکتا اسی طرح ایک اچھا حکیمانہ دماغ رکھے بغیر کوئی شخص اچھا نقاد نہیں بن سکتا۔

اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ادیب کے لئے تخلیق کا کرب ایک جاں گسل لذت کے باوجود روح فرسا ہوتا ہے اس کے شعور کا ہر لمحہ اسی کے لئے وقف ہوجاتا ہے اور اس کی روح گویا اس کے قلم کی نوک میں آجاتی ہے۔ اگر وہ اپنی تسکین کے علاوہ ادیب کے ذمہ کسی

قسم کا سماجی فرض بھی سمجھتا ہے تو اسے اپنی ہر تحریر کے اثر کو نظر میں رکھنا پڑتا ہے اور وہ مستقبل کے اس نقاد سے بے نیاز نہیں ہو سکتا جو تصنیف کے فوری اثر، پڑھنے والوں کی رایوں اور تنقیدوں کی روشنی میں فیصلہ کرے گا۔ ایک لحاظ سے نقاد کا کام مصنف سے زیادہ مشکل ہوتا ہے کیونکہ اس کی ذمہ داری رایوں اور تنقیدوں کے اس انبار کو دیکھتے ہوئے بہت زیادہ بڑھ جاتی ہے جو ہر تصنیف کے گرد جمع ہو جاتی ہے۔ ایک اچھا نقاد نہ تو انہیں نظر انداز کر سکتا ہے اور نہ انہیں کی بنیاد پر فیصلہ کر سکتا ہے۔ اس لئے جب وہ اصول نقد معین کرنے کی کوشش کرے گا تو جہاں اس کے لئے ادب اور ادیب کو اچھی طرح جاننا اور سمجھنا ضروری ہوگا وہیں ہر عہد میں ادب کے متعلق جو رائیں پیش کی گئیں ہیں ان کا سمجھنا بھی ضروری قرار پائے گا۔ اس کا کام اس حیثیت سے تجریدی شکل اختیار کرنے کے بجائے بہت سے متعلقات اور روابط کے پیچیدہ اور دشوار گزار راستوں سے ہو کر گذرے گا اور ان روابط کی حیثیت عام طور سے سماجی ہوگی جس میں انفرادی نفسیات سے لے کر اجتماعی نفسیات اور سماجی علوم تک بھی شامل ہوں گے۔ اس کی تشریح اور توضیح بار بار کی جا چکی ہے کہ انسانی علوم ایک دوسرے سے بے نیاز نہیں ہیں، ان میں گہرا تعلق پایا جاتا ہے اور کوئی علم دوسرے کوئی علوم کے بغیر اچھی طرح سمجھا نہیں جا سکتا۔ شعورِ انسانی میں ان تمام علوم کی کارفرمائی ہوئی ہے اور زندگی کے متعلق جو نتائج ایک باشعور انسان یا ادیب نکالتا ہے وہ اس کے مجموعی علم کے منت کش ہوتے ہیں۔ ادیب جو کچھ لکھ کر پیش کرتا ہے وہ خالص ادبی نقطۂ نظر سے جانچا نہیں جا سکتا۔ نقاد کے لئے اسی وجہ سے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ اس کی نگاہ حقیقتوں کے اس پیچیدہ راستے سے ہو کر گزرے اور وہ ان تمام اثرات کا پتہ لگائے جنہوں نے ادیب کے شعور کو مرتب کیا تھا۔

بنے بنائے اصولوں پر چل کھڑا ہونا آسان ہوتا ہے لیکن اصولوں کو بنانا یا سمجھ کر ان پر عمل پیرا ہونا غیر معمولی ذہنی طاقت اور علم کا مطالبہ کرتا ہے۔ جب کوئی پڑھنے والا، جو تنقید بھی کرنا چاہتا ہے، کسی تصنیف، کسی ادیب، ادب کے کسی شعبے یا مجموعی حیثیت سے ادب کا مطالعہ کرتا ہے تو اس کے ذہن میں بعض ایسے سوالات پیدا ہوتے ہیں جو بہت سی صورتوں میں تقریباً تمام نقادوں کے یہاں مشترک ہوتے ہیں، یہاں یہ بات ذہن میں رکھنا ضروری

ہے کہ نقادوں سے مراد وہی نقاد ہیں جو کسی مخصوص اصول کی بنا پر نقد کرتے ہیں اور محض شارح کا فرض انجام نہیں دیتے ہیں سوالات و جوابات پر تنقید کی عمارت کھڑی کی جاتی ہے ان کی مکمل فہرست تو پیش نہیں کی جا سکتی لیکن ان خاص سوالات کا ذکر ضرور کیا جا سکتا ہے۔ جن سے اصول نقد مرتب ہوتے ہیں، جن سے ادیب اور نقاد دونوں کے نقطۂ نظر معلوم کیے جا سکتے ہیں۔ یہ سوالات نقاد کو بڑی الجھنوں میں ڈالتے ہیں کیونکہ اس میں اس کے علم اور سماجی شعور، اس کے مقصود حیات کی آزمائش ہوتی ہے، یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ ادب اور زندگی کے تعلق کے بارے میں کیا رائے رکھتا ہے، وہ انسان دوست ہے یا نہیں، وہ تمدن کی کن قدروں کو عزیز رکھتا ہے، اور انہیں انسانوں کے اندر عام کرنے کا آرزومند ہے۔ اس لئے وہ خام مواد جس پر بہت سے نقاد کام کرتے ہیں تقریباً یکساں ہوتے ہوئے بھی مختلف بن جاتا ہے۔ وہ سوالات جن کے جواب پر اصولِ نقد کے تعین کا دارومدار ہے کیا ہیں؟

بعض ایسے مسائل جن کا ذکر اس موقع پر کیا جاتا اوپر آ چکے ہیں لیکن یہاں انہیں ان کی اہمیت کے لحاظ سے دوبارہ پیش کیا جا رہا ہے۔ پہلا ہی مسئلہ جس کے جواب کی کوشش ایک نقاد کرتا ہے یہ ہے کہ ادیب اپنے لئے لکھتا ہے یا کسی اور کے لئے اس سلسلہ میں اور چھوٹے چھوٹے معاملات رونما ہو جاتے ہیں جن پر بحث کر کے نقاد یہ نتیجہ نکالنا چاہتا ہے کہ ادب کی کوئی افادیت بھی ہے یا نہیں؟ اگر تصنیف کا تعلق صرف لکھنے والے سے ہے اور وہ اس کی تنہا شخصیت کی آئینہ دار ہے تو افادیت یا مقصد کا سوال نہیں پیدا ہوتا۔ یہی نہیں بلکہ اس مسئلہ کے سلجھانے میں وہ دشوار منزل بھی آتی ہے جسے عبور کرنے میں بہت سے ماہرین نفسیات لگے ہوئے ہیں یعنی ادب کا کتنا حصہ مصنف کی شعوری کوششوں کا نتیجہ ہے اور کتنا غیر شعوری مجبوریوں کا اس طرح یہیں پر یہ بھی جاننے کی کوشش کی جاتی ہے کہ فنکار یا مصنف کے باطن اور ضمیر، اس کی چھپی ہوئی خواہش اور نیت کا تجزیہ کیا جائے یا اس اثر کا جو تصنیف سے پیدا ہوتا ہے۔ اس قسم کے تمام سوالات کا جواب ہر حال میں ایک نہیں ہو سکتا۔ مصنف کی نیت اور اس کے مافی الضمیر کا کہاں تک پتہ چلایا جا سکتا ہے، وہ کیا کہنا چاہتا تھا، اور کیا کہہ سکا، کہنے میں کہاں تک کامیاب ہوا، جو کچھ اس نے لکھا ہے اسی پر نقاد کو فیصلہ کرنا

چاہیئے یا یہ جاننا چاہیے کہ اس کے دل میں کیا بات تھی۔ یہیں طریق اظہار کی فنی خصوصیات کا مسئلہ حل کرنے کی ضرورت بھی پڑتی ہے۔ اگر فن باطنی چیز ہے، جیسا بعض فلسفیوں کا خیال ہے کہ وہ اظہار کا محتاج ہی نہیں ہے بلکہ خارجی قسم کا اظہار تو اسے فن کے دائرے ہی سے نکال دیتا ہے، ایسی صورت میں نقاد کس چیز کے متعلق رائے قائم کرے اور کس طرح؟ پھر اسے یہ بھی سوچنا پڑتا ہے کہ اگر ادب یا اس کے اظہار کو صرف ادیب پر چھوڑ دیا گیا تو اس کا جو جی چاہے گا لکھے گا اور جس طرح چاہے گا لکھے گا، ہر تحریر کو کامیاب سمجھے گا اور نقد کے طور پر کہے ہوئے الفاظ کو وہ مہمل خیال کرے گا۔ ادیب جو اثر پیدا کرنا چاہتا ہے وہ ہر شخص کے دل میں مختلف ہونا چاہیے یا اس کی کوئی اجتماعی شکل بھی ہو سکتی ہے۔ بات میں بات نکل آتی ہے اور نقاد کے کام کو دشوار بناتی جاتی ہے لیکن ایک اچھے نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ ہر حال کا جواب فراہم کرے اور ہر مسئلہ کا حل ڈھونڈھ نکالے۔

اثر، الفاظ اور طرز اظہار سے پیدا ہوتا ہے یا موضوع، مقصد اور خیال سے؟ اگر دونوں کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے تو دونوں میں کیا تناسب ہونا چاہیے۔ مختلف شعبہ ہائے ادب میں یہ تناسب مختلف قسم کا ہوگا یا یکساں؟ تقابلی مطالعہ سے ادب کو سمجھنے اور پرکھنے میں کتنی مدد مل سکتی ہے؟ ان سوالوں کا جواب دینا بھی آسان نہیں ہے اور ان کے جوابات بھی نقاد کے سماجی شعور پر مبنی ہیں کیونکہ وہ لوگ جو حالات کو برقرار رکھنا چاہتے ہیں مواد اور خیال کو اہم نہیں سمجھتے بلکہ اظہار اور طرز ادا کی جدت پر فریفتہ ہوتے ہیں اور جو لوگ ادب کو زندگی کی جدوجہد میں ایک آلۂ کار کی حیثیت دیتے ہیں وہ جو کچھ کہا گیا ہے اسے پہلی جگہ دیتے ہیں۔

ادب میں حسن اور حقیقت کی کیا جگہ ہے، حسن و قبح کا کیا معیار ہونا چاہیے۔ حسن کے سلسلہ میں عریانی اور فحاشی کے ساتھ کیا برتاؤ کرنا چاہیے، حقیقت ابدی ہے یا تغیر پذیر، ہر زمانہ میں حقیقتوں کے سمجھنے اور ماننے کی ایک ہی صورت رہی ہے یا مختلف، ہر انسان یا ہر طبقہ کے لئے ایک ہی حقیقت یکساں مفہوم رکھتی ہے یا مختلف، جس کا کوئی افادی پہلو بھی ہے یا نہیں، اسلام کے لئے کفر اور حسن کے لئے قبح ضروری ہیں یا نہیں؟ ایسے ہی بہت سے سوال اس مسئلہ کے گرد اٹھ کھڑے ہوتے ہیں جنہیں کوئی شخص زندگی کے دوسرے مسائل سے بے

تعلق ہو کر حل نہیں کر سکتا۔ مختلف قسم کا عقیدہ رکھنے والے ان سوالوں کا جواب بھی مختلف دیں گے اور ادب کی ترجمانی کا مفہوم ہر جگہ بدل جائے گا۔

ادب میں روایت کی کیا جگہ ہے، ادبی تسلسل کا کیا مفہوم ہے، ہر ادیب اور اس کی ہر تصنیف اپنی جگہ ایک وحدت کی حیثیت رکھتی ہے یا ادب کی مسلسل رفتار میں اس کی جگہ متعین کرنے کی ضرورت ہے، ماضی سے کتنی علیحدگی ممکن ہے، قدیم اور جدید کے درمیان کوئی خطِ فاصل ہو سکتا ہے یا نہیں، نئی زندگی اپنے ساتھ بیان و اظہار کے نئے سانچے لاتی ہے یا قدیم سانچوں ہی میں نئی زندگی کے تقاضوں کو بھی ڈھالا جا سکتا ہے، قدیم طرزِ اظہار میں تبدیلی کا حق کسے ہے اور کتنا، اس تبدیلی کے اصول کیا ہوں گے اور انہیں کون معین کرے گا؟ یہ بھی چند سوالات ہیں جن کا حل نقاد کو تلاش کرنا چاہیے کیونکہ زمان و مکان کا تغیر ہر مسئلہ کی نوعیت پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اگر زندگی نامیاتی ہے، اس کے مظاہر نامیاتی ہیں تو ادب میں ماضی کی ماضیت اور ماضی کی حالیت ماضی اور حال کی تداخل اور حال کی مستقبلیت کو سمجھے بغیر چارہ نہیں۔

ادب میں مقصد اور عدم مقصد کا ذکر ہو چکا ہے لیکن سوال پروپیگنڈہ کا ہے۔ کیا ہر ادب کسی اچھائی (یا برائی) یا کسی اور خصوصیت کا ذکر کر کے اثر نہیں پیدا کرنا چاہتا، ادب سے تبلیغ کا کام بھی لیا جا سکتا ہے یا نہیں، جو چیز ایک کیلئے تبلیغ ہے کیا دوسرے کے لئے وہی زندگی کی اس حقیقت کا اظہار نہیں ہے جس پر انسانیت کا دارومدار ہے؟ سوال میں سوال پیدا ہو کر منطقی اور سائنٹفک جواب چاہتے ہیں، کوئی نقاد جو اصول سازی پر مائل ہے انہیں نظر انداز نہیں کر سکتا۔

جب ادب اتنا ہمہ گیر ہے کہ اس میں ادیب کے مجموعی علم کا اثر نمایاں ہوتا ہے تو پھر ادب کا مطالعہ کرتے وقت نقاد کو ماہر نفسیات، ماہر تعلیمات، ماہر سیاسیات، ماہر اخلاقیات وغیرہ کی حیثیت سے ادب کو دیکھنا چاہیے یا ان چیزوں سے قطع نظر کر کے یوں سوچنا چاہیے کہ ادیب کو ان باتوں سے کیا واسطہ، اگر ایسی غلطیاں پائی جاتی ہوں جن کا تعلق مخصوص علوم سے ہے تو ان کا احتساب کرنا چاہیے یا اس کے برعکس عمل کرنے کی ضرورت ہے؟ جب

ادب ان علوم سے تعلق رکھنے والی باتیں پیش کرتا ہے تو پھر ادیب کے یہاں صحت اور غلطی کیوں نہ دیکھی جائے! یہ سوالات بھی کچھ کم الجھن پیدا کرنے والے نہیں ہیں۔

ادیب عام انسانوں کی طرح ہوتا ہے یا کوئی غیر معمولی طاقت اسکے پاس ہوتی ہے، وہ ماحول سے بنتا ہے یا ماحول اس کی تحریر سے بنتا ہے، ادیب اور ماحول میں کیا تعلق ہے، وہ ماحول سے بیگانہ ہو کر بھی کچھ لکھ سکتا ہے، اجتماعی زندگی سماجی روایتیں، رسم و رواج، فلسفہ، مذہب، معاشی حالات، معاشی تصورات اسے متاثر کرتے ہیں یا نہیں، اگر متاثر کرتے ہیں تو کس قدر، اصل چیز جس سے ادب میں زندگی پیدا ہوتی ہے، کیا ادیب کے خیالات گردوپیش کی زندگی کا نتیجہ نہیں ہوتے، خیال پیدا ہی کیونکر ہوتا ہے، فرد اور جماعت میں کیا تعلق ہے، کیا انفرادی اور اجتماعی خواہشات میں توازن قائم کیا جا سکتا ہے، کیا ادیب انفرادیت کے پردے میں اجتماعی احساسات پیش کرتا ہے؟ یہ سوالات معمولی علم رکھنے والا حل نہیں کر سکتا لیکن بہت سے نقاد ان الجھنوں میں پڑے ہی نہیں، یہاں ایسے نقادوں سے بحث بھی نہیں ہے بحث ان سے ہے جو اصول کے ماتحت تنقید کرتے ہیں اور اصول کا تصور بغیر حقیقت اور قطعیت حکیمانہ جانچ پڑتال کے نہیں کیا جا سکتا۔

مباحث اور مسائل کی یہ فہرست قطعی نہیں ہے، ہزاروں قسم کے سوالات پیدا ہو کر جواب چاہتے ہیں، شکوک سر اٹھا کر یقین چاہتے ہیں۔ ہر ادیب، ہر تصنیف اپنے ساتھ نئے سوالات لاتی ہے اور زندگی اتنی متنوع ہے کہ ہر تصنیف کو ایک ہی لاٹھی سے نہیں ہانکا جا سکتا۔ فنونِ لطیفہ کی تاریخ میں ایسے فنکار اور ایسے فنی نمونے دکھائی دیتے ہیں جو ہر اصول کو توڑ دیتے ہیں تاہم اصول بنانے میں زیادہ سے زیادہ اشتراک کی کوشش ہونا چاہیے۔ ابتدائی انسانوں کی فطری اور سادہ زندگی میں جب فن اور ادب داخل ہوئے تو ان کے یہاں پسندیدگی اور ناپسندیدگی کی بنیاد افادہ پر تھی یا وجدان پر؟ یہ ایسا دلچسپ سوال ہے جس پر علم تمدن کے ماہرین نے بہت کچھ لکھا ہے اور زیادہ تر اسی نتیجہ پر پہونچے ہیں کہ یہ وجدان سے زیادہ افادیت ان کے سکون کی محرک ہوتی تھی پھر زندگی میں نظم اور ترتیب، تکلف اور نمائش، رسم و رواج، روایت اور بغاوت کے جذبے پیدا ہوتے اور بڑھتے گئے اور نئی پیچیدگیاں پیدا

ہوتی گئیں اس لئے نقاد کو ہر دور میں نئے اصول کی ضرورت پڑی۔ فن تنقید کی بنیاد تاریخی حقائق پر رکھنے کی بات کچھ بڑی غیر ادبی سی معلوم ہوتی ہے لیکن اس کے سوا چارہ بھی نہیں ہے کہ تنقید کو تاریخ کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی جائے اور اس کے اصولوں کو اس طرح مرتب کیا جائے جس کی مدد سے زیادہ سے زیادہ انسان ادب سے لطف اندوز بھی ہوسکیں، اس کی حقیقت کو بھی سمجھ سکیں اور اسے انسانی مفاد کے کام میں بھی لاسکیں۔ انفرادی پسندیدگی اور ناپسندیدگی پر تنقید کی بنیاد رکھ کر اصول بنالینا غیر حکیمانہ فعل ہے۔ ایک شخص سڑک کے بیچ میں کھڑا ہوکر گالیاں بکتا ہے تو راہگیروں میں سے بعض رک کر اس کی گالیوں کی بھی داد دینے لگتے ہیں، تنقید کے ایسے اصول بن سکتے ہیں کہ چند انسان اس کی ندرت اور جدت پر سر دھنیں لیکن حقیقتاً اصول وہی ہیں جن کی داد زیادہ سے زیادہ انسان دے سکیں، جو انسانیت کو زیادہ مسرت دے سکیں اور جو انسانوں کی ایک بڑی تعداد کے لئے ادب سے لذت اندوزی اور اثر پذیری کو آسان بنادیں۔

اصول سازی کی دشواریوں کے باوجود معمولی سے معمولی نقاد بڑی دیدہ دلیری سے دوٹوک فیصلے کردیتا ہے ڈاکٹر رچرڈس نے کہا ہے "نقاد کو ذہن کی صحت سے اسی قدر تعلق ہے جتنا ڈاکٹر کو جسم کی صحت سے ہوتا ہے" اور اسکاٹ جیمس کا خیال ہے کہ نقاد کو تخلیق کرنے والے کا درجہ حاصل کرلینا چاہیے لیکن سہل انگاری نے تنقید کو محض ایک دلچسپ مشغلہ بنا رکھا ہے۔ جن دقیق مسائل کا ذکر اوپر کیا گیا ہے ان کا قابل اطمینان جواب دینا ہی ہر نقاد کا فرض نہیں ہے بلکہ ان جوابات میں ایک قسم کی فلسفیانہ ہم آہنگی اور یکسانیت کا پایا جانا بھی ضروری ہے تاکہ اسے عام نظام علم و حکمت میں جگہ دے سکیں۔ اصول تنقید بناتے ہوئے کسی ایک بات پر غیر معمولی زور دے کر اسی کو بنیاد قرار دینا صرف اسی صورت میں درست ہوسکتا ہے جب اس بات میں تمام دوسری قدروں کا وجود پایا جاسکے، جب سارا مواد تحلیل ہوکر کسی وحدت میں ڈھل جائے۔

اصول نقد پر غور کرتے ہوئے ان تاریخی قوتوں کو ہمہ وقت پیش نظر رکھنا چاہیے جن سے ادب وجود میں آتا ہے جن سے انسان کی تمنائیں اور خواہشیں پیدا ہوجاتی ہیں، جن

سے تنقید کی صلاحیت وجود میں آتی ہے، جن سے انسانی تمدن بنتا ہے اور جن سے ان قدروں کا تعین کیا جاتا ہے جو انسانوں کو آزادی، مسرت اور ترقی کی اس منزل تک پہونچا سکتی ہیں جن کے لئے انسان ہر دور میں بیقرار رہے ہیں۔ کسی اور طرح اصول کا تصور کرنا ایک نامکمل کوشش ہوگی ایسے اقدار کی جستجو کرنے کی جن سے ادب کو اس کے ہر پہلو سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اصولِ نقد کا تعین کرنے میں تحقیق کے ہر گوشے تک نگاہ کو جانا چاہیے، ہر علم سے مدد لے کر ادب کو سمجھنا چاہیے اعلیٰ ادب کو ادنیٰ ادب سے اس بنیاد پر علیحدہ کرنا چاہیے کہ وہ ادب کبھی اعلیٰ ہو ہی نہیں سکتا جس سے انسانی علم، انسانی مسرت اور انسانی امنگوں میں اضافہ نہ ہو۔ کوئی اصول جو تاریخ اور سماج کی ہمہ گیر قوتوں کو نظر انداز کردے اس نقطۂ نظر سے اصول ہی نہیں رہتا۔

اعلیٰ ادب ادیب کی شعوری قوت کا نتیجہ ہوتا ہے اسے اس کے معمولی اور وقتی تجربات اور ہیجانات کا نتیجہ قرار دے کر نتیجہ نکالنا صحیح نہیں ہوسکتا۔ اچھا ادب وقت کی چیز ہوتے ہوئے بھی ہر وقت کی چیز ہوتا ہے اس لئے اس میں انسانی شخصیت کی جو بالیدگیاں اور امکانات چھپے ہوئے ہیں انہیں بھی دیکھنا چاہیے اور ان حالات کا مطالعہ بھی کرنا چاہیے۔ اور انسانی فطرت کو اس کی تمام پیچیدگیوں کے ساتھ سمجھنا چاہیے، روایت اور تغیر کا تاریخی احساس رکھنا چاہیے اور رائے د   یے کہ کسی مصنف یا ادیب نے کہاں تک زندگی کی حقیقی مسرتوں سے معمور کیا ہے ان با ر ں لو پیش نظر رکھ کر اگر تاریخ، نفسیات، معاشیات اور سائنس کی مدد سے اصولِ نقد معین کرنے کی کوشش کی جائے تو یہ کوشش رائیگاں نہ جائے گی۔

۱۹۴۶ء

ادیب، حب الوطنی اور وفاداری

ملک اور قوم سے وفاداری اور حب وطن کا مطالبہ کوئی نئی چیز نہیں ہے لیکن عصر جدید میں اس مطالعے کی نوعیت میں بھی فرق آگیا ہے اور وفاداری اور حب الوطنی کے تصور میں بھی۔ اخلاقیات کی حدوں سے نکل کر اب یہ خالص سیاسی مسئلہ بن گیا ہے جسے حسب ضرورت مذہب اور اخلاق کی شکل بھی دیدی جاتی ہے لیکن حقیقتاً اس کی بنیاد سیاسی ہوتی ہے۔ اس مطالبے کا تذکرہ علم الاخلاق کے صحیفوں میں یا علمائے دین کے موعظوں میں نہیں بلکہ قومیت کے موضوع پر لکھی ہوئی سیاسی کتابوں اور قومی رہنماؤں کی تقریروں میں پایا جاتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اخلاقیات کا ایک دبیز غلاف چڑھا ہوا ہونے کے باوجود کبھی محض اخلاقی مسئلہ نہ تھا لیکن اس کی یہ نوعیت نہ تھی جو آج ہے۔ اس کی ابتدا کا سراغ لگانا تو مشکل ہے لیکن سیاسی اخلاقیات میں اس کی ابتداء یورپ میں شریک ''نشاۃ ثانیہ'' اور تحریک ''اصلاح دین'' کے بعد سے ہوتی ہے جب قومی حکومتیں اپنے نئے جارحانہ قومی تصور کے ساتھ وجود میں آئیں۔ وفاداری، غداری، حب الوطنی اور قوم پرستی یہ محض الفاظ یا غیر مرئی تصورات نہیں ہیں۔ ان کی تہیں کھولی جائیں تو ان کے رشتے حکومتوں کے نصب العین اور حاکم طبقہ کے مفاد کے تحفظ سے مل جائیں گے۔ یہی چیز اسے ایک خطرناک حربہ بنا کر حاکم طبقہ اور اس کے کاسہ لیسوں کے ہاتھ میں دے دیتی ہے اور وہ وفاداری اور حب الوطنی کا نام لے لے کر عوام کا خون چوستے اور مسرور ہوتے رہتے ہیں۔ طبقاتی نظام میں کوئی غیر جانبدار نہیں رہ

سکتا، ہر شخص کو کسی نہ کسی طرف ہونا پڑتا ہے حاکم طبقہ یا محکوم طبقہ اور ادیب اس سے مستثنیٰ نہیں ہوسکتا۔ وہ زیادہ سے زیادہ جان بوجھ کر یا بے جانے بوجھے خود فریبی کا شکار ہوسکتا ہے اور اپنے فن کے ذریعے اپنی علیحدگی اور بے تعلقی کا ڈھنڈھورا پیٹ سکتا ہے لیکن جیسے ہی آزمائش کا کوئی موقع آتا ہے اس کی بے تعلقی کا طلسم ٹوٹ جاتا ہے اور وہ یا تو کھلم کھلا حکومت کا ساتھی بن جاتا ہے یا بے تعلقی کے فریب سے باہر نکل کر ان قدروں کے عزیز رکھنے کا اعلان کرتا ہے جو تحکم اور اقتدار پرستی پر ضرب لگاتی ہیں۔ طبقاتی نظام زندگی میں اس بات کا تصور بھی محال ہے کہ حالات کی کسی منزل میں حاکم اور محکوم کے مفاد ایک ہوسکتے ہیں۔

اس سلسلہ میں ایک منطقی پہلو کی وضاحت ضروری ہے۔ ایک ایسی شکل بھی رونما ہوسکتی ہے کہ ادیب اسے طبقاتی رجحان یا کسی اور سبب سے پرخلوص طور پر حکومت کا اور نظریۂ حکومت کا ہم خیال ہو، ایسی حالت میں کیا اس کی ادبی دیانت داری کا تقاضا نہیں ہوگا کہ وہ انہیں نظریات کی اشاعت کرے جنہیں وہ صحیح سمجھتا ہے؟ لیکن غور کیا جائے تو یہ کوئی ایسا اہم سوال نہیں ہے۔ یقیناً ایسے ادیب کو اس بات کا حق ہوگا کہ وہ اپنے خیالات کا سچائی کے ساتھ اظہار کرے لیکن ایسی صورت میں اسے اس بات کا حق حاصل نہیں رہتا کہ عوام کی نمائندگی کا بھی دم بھرے اور اگر وہ ایسا کرتا ہے تو پھر جو لوگ حاکم طبقہ کو عوام دشمن یا مخصوص طبقاتی نظام کا علمبردار کہتے ہیں، انہیں اس بات کا اختیار بھی ہے کہ وہ اسے عوام دشمن قرار دیں۔ اسے دوسرے لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ اگر حاکم اور محکوم طبقہ میں مفاد کا تصادم ہو (اور یہ لازمی ہے) تو عوام کو نظر انداز کر کے صرف حکومت کی ترجمانی کرنا، اس کے اعمال و افعال کو حق بہ جانب ثابت کرنا یا ایسی حکومت اور ریاست سے وفادار رہنے کا مطالبہ کرنا صرف اخلاقی جرم اور بددیانتی نہیں ہے، بلکہ ان طاقتوں کے ساتھ مجرمانہ سازش ہے جو اپنے مفاد کے لیے عوام کو دبائے رکھنا چاہتی ہے۔

کیا آج حکومت اور ریاست سے وفاداری کا مسئلہ انہیں ادیبوں نے نہیں اٹھایا ہے جو کل تک ادب کے غایتی ہونے پر ہنستے تھے؟ جو ادیبوں کی انسان دوستی کا مضحکہ اڑاتے تھے؟ جو عوام سے ہمدردی کے اظہار کو غیر ادبی موضوع قرار دیتے تھے؟ آج وہ ان تنکوں کا

سہارا تلاش کر رہے ہیں جنہیں کل تک کمزور اور ہیچ سمجھتے تھے۔ ایسا ہونا ضروری تھا کیونکہ جو لوگ انقلابی قدروں سے بچنے اور زندگی کے عام مسائل سے بے تعلق رہنے کا دعویٰ کرتے ہیں وہ درحقیقت ذہنی طور پر اس نظامِ حیات کو قبول کر لیتے ہیں جس سے وہ الگ رہنے کے فریب میں مبتلا ہیں یا جس کی مخالفت عوام کرتے ہیں۔ ان کا سارا ذہنی انتشار، ان کی آسودگی اور الم کوشی کسی عظیم الشان یا اہم آفاقی بے ترتیبی کو دور کرنے کے لیے نہیں ہوتیں بلکہ ان کا مقصد محض خودغرض تسکین جوئی ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی نہ کسی شکل میں وہ عوام پر بے اعتمادی ظاہر کرتے ہیں اور انسان دوستی کے جذبے کو نفرت کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ وہ خواص یا غیر معمولی انسانوں سے اپنے ذہنی رابطہ کا ذکر کر کے اپنی عوام دشمنی پر پردہ ڈال دیتے ہیں۔ ایسے ادیبوں کی بے تعلقی نہیں رہتی جانبداری بن جاتی ہے۔ ایک طرح کی نراجی شخصیت کے اظہار کے باوجود ان کی محبت اور نفرت کا راز ظاہر ہو جاتا ہے اس بحث سے یہ نتیجہ نکالنا مقصود ہے کہ کوئی باشعور ادیب دیر تک سماجی کشمکش سے الگ تھلگ رہنے کا دعویٰ کرتا ہے تو وہ ان حالات کا ساتھ دینا ہے جنہیں بدلنے ہی سے ملک اور عوام کو فائدہ پہونچ سکتا ہے۔

اسے مجبوری کہا جائے یا قانونِ قدرت ہے یہی کہ ادیب بھی عام انسانوں کی طرح ایک سماج میں پیدا ہوتا ہے اور سماج کے مختلف زینوں یا خانوں میں اس کی جگہ ہوتی ہے اس کا تعلق کسی خاندان سے ہونا چاہیے، وہ کسی قوم (اور مذہب) سے تعلق رکھتا ہوگا، کوئی نظامِ حکومت ہوگا جس کی پابندی خوش و ناخوش اس کے لیے ضروری ہوگی۔ خاندانی رشتہ کے متعلق، قوم اور مذہب کے متعلق، حکومت اور ریاست کے متعلق اس کے خیالات کچھ بھی ہوں لیکن کچھ نہ کچھ خیالات ہوں گے ضرور، یہ خیالات روایتی بھی ہو سکتے ہیں اور انقلاب پسند بھی، محض تخئیلی بھی ہو سکتے ہیں اور عملی بھی ان کے متعلق محض ذہنی کیفیت سے ایک دنیا بنائی جا سکتی ہے اور عمل کے ذریعہ سے ان میں تبدیلی بھی پیدا کی جا سکتی ہے لیکن ادیب اپنی ساری انفرادیت پسندی، بے تعلقی اور مجذوبیت کے باوجود سماج سے تعلق رکھنے پر مجبور ہے۔ خاندانی زندگی میں پیدا ہونے والے رابطوں پر آج کل توجہ کم ہو گئی ہے لیکن پاکستان

بننے کے بعد سے قومیت (اور ملت) نظام حکومت اور ریاست سے وفاداری کا سوال اتنا ابھر آیا ہے کہ لوگ اپنی لاشعور کی تاریک کوٹھریوں سے آنکھیں ملتے ہوئے نکل آئے ہیں اور حب الوطنی اور وفاداری کے نعرے لگاتے ہوئے نیم مدہوشی کے عالم میں بازاروں سے گذر رہے ہیں۔ عوام سے مخالفت اور انقلاب دشمنی کا جو جذبہ بے تعلقی کا خول چڑھائے ہوئے عام نگاہوں سے پوشیدہ تھا وہ ان کے اندر سے باہر نکل پڑا ہے۔ ان پر ایک بحران سا طاری ہے اور اس بحرانی حالت میں وہ یہ بھی نہیں سوچتے کہ قومیت اور حکومت کا مفہوم کیا ہے؟ حب الوطنی اور وفاداری کے حدود کیا ہیں؟ حالات میں تبدیلی کے لحاظ سے اس جذبے میں کتنا تغیر ہو سکتا ہے؟ آج جو بعض ادیبوں کے سینے میں جذبۂ وفاداری کا سوتا پھوٹ پڑا ہے وہی اس بات کا ثبوت ہے کہ ریاست یا حکومت سے وفاداری کوئی مطلق جذبہ نہیں ہے، وجدانی اور فطری چیز نہیں ہے، جبلت اور سرشت کا جزو نہیں ہے بلکہ سماجی حالات اسے جنم دیتے ہیں۔ سماجی حالات ہی کی روشنی میں اس کا مطالعہ بھی کرنا چاہیے۔

اس حقیقت سے کوئی انکار نہ کر سکے گا ہندوستان اور پاکستان دونوں طبقاتی سماج رکھتے ہیں اور طبقاتی سماج میں عام طور سے ایک طبقے کے مفاد میں دوسرے طبقے کا نقصان پوشیدہ ہوتا ہے۔ اس طرح سماج میں تضاد رونما ہوتا ہے اور بڑھتا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ مختلف طبقوں میں بہت کم چیزیں مشترک رہ جاتی ہیں۔ اس واضح حقیقت کا شعور حاصل کرنے کیلئے کسی مخصوص علم اور بصیرت کی ضرورت نہیں۔ اس حقیقت سے انکار تو کرتے نہیں بنتا تو بعض ادیب اسے کمتر درجہ کی چیز سمجھ کر نظر انداز ضرور کرنا چاہتے ہیں، گویا ان کی چشم پوشی سے وہ حقیقت بھی مٹ جائے گی! ایسی صورت میں ایک ہی بات سمجھ میں آتی ہیں۔ ایسے ادیب جو طبقاتی کشمکش سے پیدا ہونیوالی حقیقتوں کو نظر انداز کرتے ہیں وہ اس سماج اور اس کی کشمکش کو برقرار رکھنے کے حامی ہوتے ہیں۔ لیکن اپنی دیانتداری، وسیع القلبی اور بلند نگاہی کو جھوٹا اثر ڈالنے کے لیے وہ اس کا ذکر ہی نہیں کرتے اگر کبھی بھولے بھٹکے ان کے قدم زمین کو چھوتے ہیں تو ان کا غصہ کبھی طنز کی شکل میں کبھی ذہنی برتری کے بھیس میں محکوم طبقہ ہی پر اترتا ہے حکومت سے ٹکر لینے اس سے آنکھیں ملا کر اسے انصاف پر مجبور

کرنے کی جرأت ان میں نہیں ہوتی۔ جہاں تک ہندوستان کا تعلق ہے وہ اپنی خاموشی اور علیحدگی سے کس طرح حکومت برطانیہ کے قدم مضبوط کرتے تھے اور آج اپنی وفاداری کے اعلان سے اپنی اپنی حکومتوں کی حمایت یعنی حاکم طبقہ کی حمایت کر رہے ہیں۔ اگر آج عوام برسر اقتدار آجائیں تو یا تو ایسے ادیب خودکشی کرلیں گے یا پھر انہیں کے قصیدہ خواں بن جائیں گے۔

بہر حال ہمارے طبقاتی سماج میں طبقوں کے الگ الگ مفاد، ان کے الگ الگ مذہبی تصورات، الگ الگ ذہنی خاکے، الگ الگ نصب العین اور الگ الگ جذبات وفاداری ہیں۔ اس لئے اگر کسی ریاست یا حکومت سے وفاداری کا مطالبہ کیا جاتا ہے تو فوراً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کس قسم کی ریاست سے وفاداری اور کن لوگوں کی وفاداری؟ کیا یہ صحیح ہے کہ بادشاہ سے غلطی نہیں ہوسکتی؟ ریاست غلطی نہیں کرسکتی؟ دیکھنا چاہیے کے یہ عقیدہ کن لوگوں میں جنم لیتا ہے، اس سے کن لوگوں کو فائدہ پہونچتا ہے کسے نقصان؟ کیا ان سوالات پر غور کیے بغیر وفاداری کی نوعیت کا تعین کیا جاسکتا ہے؟

ریاست کیا ہے؟ سقراط کے زمانے سے اس پر بحثیں ہورہی ہیں۔ اس خواب کی اتنی مختلف تعبیریں پیش کی گئی ہیں کہ اچھے خاصے پڑھے لکھے لوگ کوئی نتیجہ نہیں نکال سکتے۔ کوئی اسے منشائے خداوندی بتاتا ہے، کوئی محض سماجی معاہدہ خیال کرتا ہے کسی کے نزدیک ریاست ایک ناگزیر بدی ہے، کسی کے خیال میں ایک مقدس ادارہ، کوئی کہتا ہے کہ دنیا ازل سے حاکم و محکوم میں بٹی ہوئی ہے، اشراف حکومت کے لئے پیدا کئے گئے ہیں اور ارذال محکوم بننے کے لئے۔ کوئی ثابت کرتا ہے کہ حکومت تو صرف محنت کشوں کی ہوسکتی ہے۔ اس طرح ریاست اور حکومت کے تصورات گڈمڈ ہوگئے ہیں اور بادشاہت کے استحقاق خدائی ہونے کے نظریہ سے لے کر کمیونزم اور پھر نراج تک نہ جانے کتنی شکلیں پیش کی گئی ہیں جن کی مکمل تشریح نہ یہاں ممکن ہے اور نہ میرے امکان میں ہے۔ میں تو صرف یہ ظاہر کرنا چاہتا ہوں کہ ہر نظامِ حکومت میں ریاست سے وفاداری کے مطالبے کی نوعیت مختلف ہوتی ہے، حاکم اور محکوم کے حقوق و فرائض مختلف ہوتے ہیں، طبقات کے تعلقات مختلف ہوتے ہیں اور ان سے جو ادارے وجود میں آتے ہیں ان کے دائرہ عمل مختلف ہوتے ہیں۔ ان حالات سے

مختلف قسم کے ذہنی اور نفسیاتی فلسفیانہ اور اخلاقی تصورات پیدا ہوتے ہیں۔ کوئی انہیں نہ دیکھنا چاہے تو اور بات ہے ورنہ انسانی تاریخ کا مطالعہ ان حقیقتوں کو غیر مشکوک شکل میں پیش کرے گا۔ ہاں ان کی پیچیدگیوں کو حل کرنا اور یقینی طور پر تعلقات کی نوعیت اور اثرات کے وزن کا معلوم کر لینا البتہ مشکل ہے۔

طبقاتی سماج میں آج لبرل قسم کی جمہوریتوں کا نام لیا جاتا ہے یعنی کہا جاتا ہے کہ ایسی جمہوریت سب سے اچھی ہے جو نہ طبقات کو مٹائے اور نہ کسی ایک طبقے کو سر چڑھائے نہ تو خرابیوں کے دور کرنے کے لیے انقلاب کی حمایت کرے اور نہ آمرانہ انداز میں خامیوں اور غلطیوں کو تسلیم کرنے ہی سے انکار کر دے بلکہ آئینی اور قانونی حدود کے اندر یکساں حقوق دے۔ یہ صحیح ہے کہ کسی ریاست کے لیے یہ نظام حکومت، جمہوریت کا یہ نظریہ دوسرے قسم کے نظام حکومت کے مقابلہ میں زیادہ ترقی پسند اور مفید ہے لیکن جب عملی زندگی میں ہم ان کے افعال کا تجزیہ کرتے ہیں تو قول اور عمل میں بڑا فرق نظر آنے لگتا ہے۔ اور زیادہ تر تو یہی ہوتا ہے کہ حکومت کی باگ ڈور اس طبقے کے ہاتھ میں پہونچ جاتی ہے جو ذرائع پیداوار اور تقسیم پر قبضہ رکھتا ہے۔ طبقاتی نظام میں ملکیت کا افراد کے ہاتھوں میں پہونچ جانا ضروری ہے۔ اس لیے جمہوریت تو صرف نام کو رہ جاتی ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ دورِ جدید میں جمہوریت کے تصور نے انسانی عظمت کے نئے نظریے پیش کیے ہیں، عوام کی بہبودی کا بھی تھوڑا بہت خیال رکھا ہے حکومت میں انہیں کسی قدر حصہ بھی دیا ہے۔ لیکن ان باتوں سے وہ تضاد دور نہیں ہوتا جو موجودہ سرمایہ دارانہ نظام نے بنیادی طور پر پیدا کر دیا ہے اسے مٹانے کی کوشش میں اگر پلّہ ایک طرف جھکا تو فاشزم پیدا ہوگی اور اگر دوسری جانب جھکا تو اشتراکیت۔ آئینی جمہوریت کے بعض افعال اور احکام ترقی پسند معلوم ہوتے ہیں بعض رجعت۔ پسند برطانوی سیاست کے متعلق تو یہ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ انگلستان میں ان کی حکومت ترقی پسند جمہوریت تھی اور ہندوستان میں شہنشاہیت ہی نہیں بلکہ فاشیت اس لئے ریاست کا تصور ایک مطلق اور جامد ادارے کی حیثیت سے نہیں کیا جا سکتا۔ جس کے لیے ہر دور اور ہر حالت میں ایک ہی قسم کے احکام صادر کیے جا سکیں اور وفاداری کو

محکوموں کا نصب العین قرار دیا جائے۔

وہ بات پھر اپنی جگہ پر رہ جاتی ہے کہ ہر طبقہ ہر قسم کے ریاست کا وفادار نہیں بن سکتا۔ انسانوں کو مشین نہیں بنایا جا سکتا جیسا کہ فاشزم چاہتی ہے۔ کسی شخص یا نظامِ حکومت کی اندھی اطاعت ہمیشہ اور ہر حال میں ممکن نہیں ہے۔ بس اس ریاست اور نظامِ حکومت کی طرف عوام بہ رضا و رغبت مائل ہو سکتے ہیں جو ان کے حقوق کی نگہبان ہے، جو ان کی ہے، جو ان کے لیے قائم ہے، جو فرد کو نہیں جماعت کو حاکم بناتی ہے، جو طبقاتی فرق اور استحصال کو مٹا کر نیا انسانی سماج پیدا کرتی ہے، جو اخلاقی قوانین اوپر سے عائد نہیں کرتی بلکہ زندگی کو اس طرح ترتیب دیتی ہے جس سے بہترین اخلاقی اصولوں کے مطابق رہنا انسان کے لئے ناگزیر ہو جائے۔ جو نفع خوری پر نہیں ضرورت اور ضرورت کی تکمیل کے تصور پر سماج کی بنیاد رکھتی ہے۔ جس کی ثنا خوانی ادیب اور شاعر صلہ کی امید اور جیل کے ڈر سے نہیں کرتے بلکہ جو خود ان کے دل میں زندگی کا ولولہ اور یقین پیدا کرتی ہے اور وہ یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ عوام اور ریاست دو چیزیں نہیں ہیں۔ ایک کی آواز دوسرے کی آواز ہے۔ یہ جمہوریت کی اعلیٰ ترین شکل ہے اور محض خیالی نہیں ہے، انسان کا اجتماعی ارادہ اسے عمل میں لا سکتا ہے سائنس اور علوم کی مدد سے کائنات کو اس طرح ترتیب دے سکتے ہیں کہ ایک کا نفع دوسرے کا نقصان نہ بن جائے۔

میں یہاں بہت سی فروعی بحثوں میں نہیں الجھوں گا بس اتنا کہوں گا کہ ایسی ریاست کو عوام سے وفاداری کا مطالبہ کرنے کی ضرورت نہیں، عوام کی وفاداری ہی نے تو اسے جنم دیا ہے! جو ریاست خواص اور عوام کی تفریق باقی رکھتی ہے اور ان کی عزت، ان کے دل و دماغ دوسروں کے ہاتھ بیچ دیتی ہے یا بیچنا چاہتی ہے اس کو وفاداری کے مطالبہ کا حق کیسے حاصل ہو سکتا ہے! اس جگہ ملکوں اور حکومتوں کے نام لے لے کر کچھ لکھنے کی ضرورت نہیں، اس آئینہ میں ہر ریاست اور ہر حکومت اپنا چہرہ دیکھ سکتی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ کسی کا مردہ ضمیر ان باتوں کا احساس نہ کرے لیکن عوام اس کے چیخنے کی پروا کیے بغیر ایک بہتر زندگی کی تلاش میں آگے بڑھتے ہی رہیں گے۔

حب الوطنی اور وفاداری کی غیر سیاسی شکل سے یہاں بحث نہیں کیونکہ حکومت اور

اس کے جاں نثاروں کا مطالبہ اس حب الوطنی سے کوئی تعلق نہیں رکھتا جو کسی نہ کسی حد تک ہر شخص کے یہاں پائی جاتی ہے۔ بحث اس وفاداری کے تصور سے ہے جو نہ ظاہر ہو تو انسان حکومت کے دشمن اور غدار قرار دیے جاتے ہیں۔ اگر تاریخ سیاست پر غور کیا جائے تو وفاداری کا مطالبہ عام طور سے دو وقتوں میں شدت اختیار کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ ایک تو اس وقت جب حاکم طبقہ کا مفاد عوام کی بیداری سے مجروح ہونے لگتا ہے، دوسرے اس وقت جب بیرونی حملے کا خطرہ ہو۔ یہ خطرہ فوجی خطرے کی صورت میں بھی ہو سکتا ہے اور محض ذہنی انقلاب کے ذریعے سیاسی انقلاب لانے کے لیے آمادہ کرنے کی صورت بھی اختیار کر سکتا ہے۔ طبقاتی نظام میں حکومت کے مفاد اور عوام کے مفاد میں جو تصادم ہوتا ہے اس کا تذکرہ تو اوپر کی سطروں میں کیا جا چکا اور اس سلسلہ میں اس کی بھی وضاحت ہو چکی کہ وفاداری سے کیا مراد ہے، اب اس پر بھی نظر ڈالنا چاہیے کہ بیرونی حملے کے خطرے کے زمانے میں وفاداری کا کیا مقصد ہو سکتا ہے؟

اگر کسی ریاست کا نظامِ مملکت عوام کے لیے بہت زیادہ تکلیف دہ ہے تو یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس ملک کے عوام بیرونی حملہ آوروں کا ساتھ دے کر ملکی حکومت کا تختہ الٹ دیں حالانکہ ایسا وہ انتہائی درجہ کی مایوسی کی حالت ہی میں کر سکتے ہیں۔ ورنہ ہوتا یہی ہے کہ بیرونی حملے کے خطرے کے زمانے میں چھوٹے چھوٹے اختلافات دب جاتے ہیں یا حاکم طبقہ عوام کی مدد حاصل کرنے کے لیے انہیں کچھ مراعات دے کر خوش کر دیتا ہے اور سب مل کر حملہ آور کا مقابلہ کرتے ہیں کیونکہ عوام چاہے عنانِ حکومت اپنے ہاتھ میں نہ رکھتے ہوں لیکن ملک کو اپنا ملک سمجھتے ہیں اور اس امید پر اپنے اجداد کے ورثے کی حفاظت کرتے ہیں کہ آئندہ اس میں سے انہیں بھی کچھ ملے گا۔ وفاداری کی اس شکل میں بھی مطالبے کی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ عوام خود جانتے ہیں کہ ان کے حق میں کیا مفید ہے اور کیا مضر۔ وفاداری کی رٹ لگانے والے ادیب ان تمام باتوں کو نظر انداز کر کے محض حاکم طبقے کے مفاد کا ساتھ دینے لگتے ہیں۔ وہ اپنے خیالوں کو بہت سے اخلاقی، مذہبی، قومی اور نسلی لباس پہناتے ہیں لیکن ان کا بنیادی جذبہ یہی ہوتا ہے۔ اس سلسلہ میں وہ حد سے آگے بھی نکل جاتے ہیں اور

تمام حقائق پر پردہ ڈال کر اپنے ملک کو ان لوگوں اور ملکوں کے خلاف جنگ کرنے پر اکسانے لگتے ہیں جو ان کے ہم خیال نہیں یا جن کا وجود ہی ان کے حاکموں کے مفاد کو خطرے میں ڈالتا ہے۔ جنگ کا ذکر کرنا اور اس کے لیے اکساتے رہنے کا حقیقی مقصد یہ ہوتا ہے کہ سماج کا اندرونی تضاد جو عوام کو بیدار کر رہا ہے، خطرے کی گھنٹی سن لینے کے بعد لوگوں کی توجہ کا مرکز نہ رہ جائے یعنی کہیں ایسا نہ ہو کہ عوام اپنے جائز حق کا مطالبہ کر کے حکومت کو مشکل میں مبتلا کر دیں اس لیے ان کے ذہن کو کسی بیرونی مفروضہ خطرے یا جنگ کی طرف موڑتے رہنا حاکم طبقہ اور اس کے ڈھنڈھورچیوں کا خاص مشغلہ بن جاتا ہے۔ یہ کوئی ترکیب نہیں ہے قدیم فاتح شہنشاہوں اور فاسسٹ آمروں نے ان کے لیے اچھا خاصا سبق مہیا کر رکھا ہے۔

کل جب ایسے ادیبوں کے فاشستی رجحان کی طرف اشارہ کیا جاتا تھا تو لوگ حیرت کرتے تھے انہیں ترقی پسندوں کی صف میں گنتے تھے کیونکہ وہ تغیر کے خواہاں تھے (یہ صحیح پتہ نہیں کہ کس قسم کا تغیر) لیکن آج وہ خود اپنے منہ سے اس بات کا اعلان کرنے لگے ہیں کہ ادیب تو اسی وقت ادیب ہو سکتا ہے جب وہ فاشسٹ ہو۔ اب تو کوئی یہ نہ پوچھے گا کہ جب ایسے ادیب وفاداری کا مطالبہ کرتے ہیں تو ان کا مقصد کیا ہوتا ہے! جب وہ ترقی پسندی کی مخالفت کرتے ہیں تو ان کے دل میں کس قسم کے جذبے کارفرما ہوتے ہیں۔

یہ ان کے بتائے یا سکھائے جانے کی بات نہیں ہے کہ ادیب کو وفادار رہنا چاہیے یقیناً ادیب اپنی ریاست کے وفادار رہیں گے، مگر اس ریاست کے نہیں جو ان کی دشمن ہو، جو ان کے خوابوں کو چکنا چور کر دے، جس کی حدوں کے اندر نفرت اور فرقہ پرستی کا زہر پھیلایا جائے، جس میں کھلم کھلا فاشزم کی اشاعت کی جائے وہ اس حکومت اور اس ریاست کے وفادار ہوں گے جو ان قدروں کو عزیز رکھتی ہے جنہیں انسانی قدریں کہا جاتا ہے جو عوام کے ہاتھوں حکومت کی عمارت کھڑی کرتی ہے، جو سرمایہ دار درندوں کو اس کی اجازت نہیں دیتی کہ وہ لوگوں کا خون چوستے پھریں جو بھوک اور بیروزگاری کا علاج کرتی ہے، جو غلط روی پر ٹوکنے والے کو پھاڑ نہیں کھاتی، جو لوگوں کے نسلی، مذہبی اور قومی جذبات بھڑکا کر انہیں مسلسل حقیقی حالات سے آنکھیں چرانے پر مجبور نہیں کرتی رہتی۔ یقیناً ادیب اپنی ریاست کے

وفادار رہیں گے اگر وہ ان کی اپنی ریاست ہوگی، اگر وہاں محنت کرنیوالوں کو محنت کا پھل ملے گا، اگر وہاں کے سارے بسنے والوں کو سچی جمہوریت، سچی تعلیم، روحانی ترقی، مادی خوش حالی اور قلبی آسودگی کی دولت دی جائے گی۔ وفاداری کے مطالبہ میں اور خود اپنی ریاست کے لیے وفاداری کا جذبہ پیدا ہونے میں بڑا فرق ہے۔

ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ملک کے اندر آسودگی اور اطمینان کا مطالبہ کریں تاکہ باہر کے خطرے کے وقت فطری طور پر لوگ متحد ہو جائیں۔ ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ایسے عالمگیر انسانی نظام کی تشکیل کی خواہش کریں جس میں کوئی ملک کسی دوسرے ملک کا دشمن نہ رہ جائے۔ کمیاولی، نیٹشے، مسولینی، ہٹلر اور گوئبلز کی پیروی کرنے والے ادیبوں کی سمجھ میں یہ بات نہیں آسکتی کہ انسان درندے نہیں انسان ہیں جو اپنے شعور اور اپنی کوششوں سے زندگی کو بہتر بنا سکتے ہیں اور بہتر بننے کی یہ خواہش فطری ہے۔ جو حکومت اور ریاست اس میں رکاوٹ ڈالے گی انسان اس سے ضرور غداری کریں گے۔ اخلاق اور مذہب کے واسطے، نسلی برتری کے جادو، غداری کے الزام، بیرونی خطروں کے بھلاوے عوام کو وفادار نہیں بنا سکتے۔ ایک ترقی پسند جمہوری نظام، آزادی، ترقی، آسودگی اور امن کا احساس انہیں وفادار بنائے گا۔ یہی عوام کی ضرورتیں اور خواہشیں بھی ہیں اور یہی ادیبوں کی بھی۔ اچھے ادیب کا انسان دوست ہونا ضروری ہے حکومت دوست ہونا ضروری نہیں، وہ حکومت سے غداری کر سکتا ہے عوام سے غداری نہیں کر سکتا۔

ڈرامے میں وحدتوں کا مفہوم

ڈراما ادب کی ان قدیم ترین شکلوں میں سے ایک ہے جن کا علم ہم تک پہنچا ہے چاہے یہ بات قطعیت کے ساتھ طے نہ کی جاسکے کہ یونان اور ہندوستان میں اولیت اور قدامت کا سہرا کس کے سر باندھا جائے لیکن اتنا یقینی ہے کہ دونوں ملکوں میں ڈراما نگاری نے فن کی حیثیت سے ایک ایسا مرتبہ حاصل کرلیا تھا کہ دونوں کا رشتہ دیوی دیوتاؤں اور مذہبی مقدس رسموں سے ملایا جاسکتا ہے۔ دونوں جگہ فن ڈرامہ نویسی کے اصول وضوابط شروع ہی میں مرتب کرنے کی ضرورت پیش آگئی تھی۔ اگر ہندوستان کو بھرت مُنی مل گئے تھے جنہوں نے اپنے ناٹیہ شاستر میں ڈراما نگاری اور ڈرامے کے عملاً پیش کرنے کے قواعد پر روشنی ڈالی تو یونان میں ارسطو نے جنم لیا تھا جنہوں نے اپنی بوطیقا میں ڈرامے کے ظاہری ور معنوی پہلوؤں کے حدود متعین کرنے کی کوشش کی۔ اس طرح ڈراما کم سے کم ڈھائی ہزار سال سے انسانی فکر میں جگہ پائے ہوئے ہے اور تاریخ کے بعض ادوار اور دنیا کے بعض خطوں کو چھوڑ کر ہر جگہ اور عہد میں انسانی ذہن اور جذبے کی بہترین ترجمانی کرتا رہا ہے۔

زمانے نے بہت سی کروٹیں بدلی ہیں اور ایک فن کی حیثیت سے ڈراما نگاری اور اس کی پیشکش کے طریقوں میں سیکڑوں تجربے کیے گئے ہیں لیکن بعض بنیادی باتیں ایسی ہیں جن کے سمجھنے کے لیے اب بھی بھرت مُنی اور ارسطو کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ انہیں میں سے ایک وحدتوں کا اصول بھی ہے۔ سنسکرت ڈرامے میں براہ راست ان کا ذکر نہیں کیا گیا ہے

تاہم جدید نقاد بعض خیالات کی روشنی میں وحدتوں کے اصول وہاں سے بھی اخذ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یونانی اور پھر اس کے اثر سے اطالوی، فرانسیسی ہسپتانوی اور جرمن ڈراما عہد قدیم سے آج تک کسی نہ کسی شکل میں ان اصولوں سے الجھارہا ہے۔ یہ اصول ہیں کیا تھوڑی سی ان کی وضاحت ہو جانا ضروری ہے۔

عام طور سے ڈرامے کے نقادنے تین وحدتوں کا ذکر کیا ہے وحدتِ زماں، وحدت مکان اور وحدت عمل، لیکن وحدت تاثر کا ذکر بھی اس سلسلہ میں اتنا آتا ہے کہ اسے چوتھی وحدت قرار دے سکتے ہیں حالانکہ یہ چوتھی وحدت پہلی تین وحدتوں کا لازمی اور منطقی نتیجہ کہی جاسکتی ہے۔ عام فہم الفاظ میں ان کا مقصد یہ ہے کہ ڈراما چونکہ زندگی کی تصویر اسٹیج پر پیش کرتا ہے اس لیے ڈراما نگار کو ایسے حقائق کو پیش نظر رکھنا چاہیے جن سے واقعات کی اصلیت نگاہوں سے اوجھل نہ ہو۔ وحدت زمان سے یہ مراد ہے کہ ڈرامے کے پلاٹ میں جو قصہ پیش کیا جائے وہ طویل زمانے پر پھیلا ہوا نہ ہو، بلکہ جہاں تک المیہ کا تعلق ہے ارسطو کے خیال میں تو اس کا وقت حتی الامکان اتنا ہی ہونا چاہیے جتنی دیر میں آفتاب اپنی ایک گردش پوری کرتا ہے۔ اس کے بعض شارحین نے اس کا مطلب بارہ گھنٹے لیا ہے۔ بعض نے چوبیس اور بعض نے زیادہ سے زیادہ دو دن۔ ارسطو نے وحدت مکان کا ذکر واضح الفاظ میں نہیں کیا ہے۔ بعد کے لوگوں نے اسے بھی اسی سے منسوب کر دیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ جو واقعہ ڈرامے میں بیان کیا جائے اس میں وقت اور قصہ کی مناسبت سے جگہ کی پابندی کی جائے ایسا نہ ہو کہ تھوڑی دیر میں جو واقعات دکھائے جائیں وہ دو یا دو سے زیادہ ایسے مقامات پر ہوں جن کو وقت کے نقطۂ نظر سے ایک جگہ لانا ممکن ہی نہ ہو۔ وحدت عمل کو ارسطو کے تصورات میں ایک اہم اور بنیادی مقام حاصل ہے۔ اگر چہ اس کا گہرا تعلق وحدت زمان و مکان ہی سے ہے لیکن دراصل اس کا مقصد یہ ہے کہ جو روداد بیان کی جائے اس میں کئی قصے ملا کر پیچیدگی نہ پیدا کی جائے اور نہ المیہ اور طربیہ کو گڈمڈ کیا جائے۔ جس سے سنجیدہ واقعات سے پیدا ہونے والے تاثر کی سنجیدگی زائل ہو جائے۔ آگے ان کے حدود پر بحث کی جائے گی لیکن اس جگہ اتنا سمجھ لینا ضروری ہے کہ ان تینوں وحدتوں کا اصل مقصد وحدت تاثر

پیدا کرنا ہے جو ہر اعلیٰ ادبی یا فنی تخلیق کا پوشیدہ مقصد ہوتا ہے۔ اگر بھرپور تاثر پیدا کرنا مقصود نہ ہوتو نہ وقت اور زمانے کے حدود متعین کرنے کی ضرورت ہے اور نہ مقام کی وحدت پر زور دینے کی، اس کی ضرورت ہے کہ واقعات کی ترتیب اپنے فطری اور کم وبیش اصلی انداز میں ہو اور نہ اس بات کی فکر کہ کہیں زندگی کے سنجیدہ پہلوؤں میں ہلکا پھلکا مزاحیہ عنصر داخل ہوکر اس کے اثر کو کم نہ کردے۔ یہ ساری شرطیں اور قیدیں بھرپور تاثر ہی حاصل کرنے کے لیے ہیں۔ اس لیے چاہے ہم وحدت تاثر کو الگ سے زیر بحث نہ لائیں لیکن آخری تجزیہ میں معلوم ہوگا کہ وحدتوں کی ساری پیش بندیاں اسی کے لیے ہیں۔

جیسا کہ کہا گیا ان میں سے دو کا سراغ ارسطو کی تحریروں میں مل جاتا ہے لیکن سنسکرت ڈرامے کی تنقید اس سے خالی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ قدیم آریائی ذہن پر مطلق اور لامحدود کا اتنا گہرا اثر تھا کہ زمان ومکان کی حقیقتیں اس کے اندر گم ہوجاتی تھیں۔ ان کے خیال میں زندگی کی مطلق شکل ان قیدوں سے آزاد تھی اس لیے ان کی ساری توجہ اظہار جذبات اور اداکاری پر مرکوز ہوگئی تھی اور ان کے زیادہ تر اصول ''رسوم'' (یعنی جذبات کی بنیادی شکلیں) اور ''ابھنے'' (یعنی اداکاری کے فنی ضوابط) سے بحث کرتے تھے۔ حالانکہ اگر غور کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ وہاں بھی وحدتِ عمل اور وحدتِ تاثر ہی کے لیے اظہار جذبات اور اداکاری پر زور دیا گیا ہے سنسکرت تنقید میں رس کی بنیادی حیثیت وہی تھی جو آج کی نفسیات میں غالب یا حاوی جذبے کی ہوتی ہے۔ انہوں نے تو ایسے جذبات کا انتخاب کرلیا تھا جو فطرت انسانی میں اپنا مخصوص مقام رکھتے تھے۔ ان میں سے ہر ایک تنہا یا دوسرے جذبات سے مل کر قصے کے تانے بانے کی تشکیل کرتا تھا جسے اداکاری کے ذریعہ پاٹ کی شکل میں پیش کردیا جاتا تھا۔ جو جذبہ یا رس سب سے زیادہ شدید ہوتا تھا۔ وہی قصہ میں وحدتِ عمل کی بنیاد بنتا تھا یہ نو رس (۱) عشق ومحبت (۲) خوف (۳) الم ور درد (۴) مسرت اور مزح (۵) بہادری (۶) حیرت (۷) نفرت (۸) غصہ اور (۹) سکون ہیں ان میں بعض کے ساتھ بعض جذبات کی آمیزش ہوسکتی تھی لیکن اگر ان سے غیر فطری اثرات مرتب کیے جائیں تو یہ ڈرامہ نگاری کے اصولوں کے خلاف ہوگا۔ بہر حال جن تین وحدتوں

پر ازمنۂ وسطیٰ کے ڈراما نگاروں اور نقادوں نے زور دیا اگرچہ ان کا واضح تذکرہ ارسطو کے یہاں نہیں تھا لیکن ان کی جانب ذہن بوطیقا کے بعض جملوں ہی کی وجہ سے منعطف ہوا اور کئی صدیوں تک ان پر اس حیثیت سے غور کیا جاتا رہا کہ ان کی پابندی نہ کرنے سے ڈرامے میں کیا کیا خرابیاں پیدا ہو سکتی ہیں اور فن کے نقطۂ نظر سے کیا نقص واقع ہو سکتے ہیں۔

یہ بھی ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ خود قدماء کے یہاں اس سلسلہ میں اختلاف رائے رہا ہے اور اگر ایک جانب ارسطو کی مفروضہ وحدتوں سے انحراف کو گمراہی قرار دیا گیا ہے تو دوسری جانب اس کی پابندی پر اس خطرہ کا اظہار کیا گیا ہے کہ اس سے ڈراما نگار کا تخیل محدود ہو جاتا ہے اور روداد قصہ کی ترتیب میں دشواریاں پیش آتی ہیں۔ یہ درست ہے کہ اگر خالقِ ادب کے سر پر ہر لمحہ قواعد وضوابط کی تلوار لٹکتی رہے تو وہ آزادانہ واقعات کی تخلیق نہیں کر سکتا لیکن اصل مقصد کے حاصل کرنے کے لیے ان اصولوں کا لحاظ کرنا ضروری بھی ہو جاتا ہے جن پر عمل پیرا ہو کر دوسروں نے کامیابی حاصل کی ہر فن میں پابندی اور آزادی کا یہی کھیل جاری ہے۔

اب ذرا ان وحدتوں پر اس نقطۂ نظر سے نگاہ کرنا چاہیے کہ ان سے وحدت تاثر کا کیا تعلق ہے اور ان کی پابندی کن حیثیتوں سے اثر انگیزی میں معین ہوتی ہے۔ یا ڈرامے کو کامیاب بناتی ہے، پہلے وحدت زماں کو لیجئے۔ ارسطو نے بوطیقا میں ٹریجڈی اور ایپک کے فرق سے بحث کرتے ہوئے وقت کا ذکر بھی کر دیا ہے۔ ایپک کے لیے وہ وقت یا دورانِ واقعہ کے لیے کوئی مدت مقرر کرنا ضروری نہیں سمجھتا حالانکہ اس کے بعض شارحوں نے اسے بھی وقت کا پابند بنا دیا ہے لیکن ٹریجڈی کے لیے ارسطو نے واضح الفاظ میں کہا ہے کہ اس کے رودادِ قصہ کو آفتاب کی ایک گردش میں ختم ہو جانا چاہیے۔ یونانی المیوں کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ ارسطو سے پہلے کے بڑے بڑے یونانی ڈرامہ نگاروں نے خود کو اس کا مکمل طور سے پابند نہیں بنایا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ ارسطو کو وقت کا خیال ایک تو ایپک اور ٹریجڈی کے موازنہ کے سلسلہ میں پیدا ہوا، دوسرے وحدتِ عمل کی اہمیت کے سلسلہ میں۔ روداد قصہ اور وقت میں جو تعلق ہے وہ ظاہر ہے۔ ارسطو روداد کو ایک گھٹی ہوئی مکمل کہانی کی شکل میں دیکھنا چاہتا تھا اور یہ بات وقت پر نگاہ رکھے بغیر ناممکن تھی لیکن حیرت یہ ہے کہ تقریباً اٹھارہ سَو

سال تک اس کی طرف کوئی توجہ نہیں کی گئی، ارسطو خود صدہا سال کے لیے تاریخ علوم سے غائب تھا، نشاۃ ثانیہ کے بعد جب عربوں کے ذریعہ پھر اس کا سراغ ملا اور بوطیقا کے کھوئے ہوئے صفحات نگاہوں کے سامنے آئے تو تشریحات اور تاویلات کے دفتر کھل گئے۔ سولھویں صدی کے اطالوی نقادوں نے ارسطو کے الفاظ سے مختلف نتائج نکالے۔ پروفیسر نکول نے اس سلسلہ میں اچھی خاصی تفصیلات یکجا کردی ہیں۔ ان کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک نے وحدت زماں کو بارہ گھنٹہ کی مدت دی تو دوسرے نے چوبیس گھنٹے کی اور تیسرے نے صرف تین گھنٹہ کی۔ بعد کے ایک نقاد نے اسے دو سال پر پھیلا دیا دوسرے نے ایک یا زیادہ سے زیادہ دو دن کا وقت معین کیا۔ گویا عام طور سے اس بات کو تسلیم کرلیا گیا کہ ڈرامے، خاص کر ٹریجڈی کے لیے وقت کا تعین ہو جانا چاہیے۔ یہاں تک کہ فرانس کے مشہور ادیب کارنیل اور انگلستان کے عظیم شاعر ملٹن نے بھی اس کی تائید کی اور اٹھارویں صدی میں والیٹر نے وحدتوں کے نظریہ کے حق میں آواز بلند کی۔ لیکن اس کے ساتھ سولھویں صدی ہی سے بعض نقاد اس کی مخالفت کر رہے تھے گو ان کی آواز ابتدا میں کمزور تھی۔ اٹھارہویں صدی تک پہونچتے پہونچتے وحدتوں کے نظریہ کو اس کی قدیم کلاسکی شکل میں تسلیم کرنے سے بہت سے ڈراما نگاروں اور نقادوں نے انکار کردیا یہی حال وحدت مکاں والے اصول کا بھی رہا کیونکہ یہ بھی وحدت زماں ہی سے وابستہ تھا۔

حقیقت یہ ہے کہ اس سلسلہ میں کوئی قطعی بات کہنا تقریباً ناممکن ہے۔ کئی کامیاب فرانسیسی ڈراما نگار وحدتوں کی پابندی کے ساتھ کامیاب اور اعلیٰ پائے کے ڈرامے لکھتے رہے اور کئی قدر اوّل کے ناٹک کار اس کی خلاف ورزی کر کے فن کی عظمت میں اضافہ کرتے رہے۔ ان میں سب سے اہم نام شکسپیر کا ہے جسے دنیا کا عظیم ترین ڈراما نگار کہا جائے تو مبالغہ نہ ہوگا۔ مخالفین کی دلیل یہ تھی کہ خود یونانی ڈراما نویسوں نے اس اصول کی پابندی نہیں کی اور اگر کی بھی ہو تو اب زمانہ بدل گیا ہے نئے تجربے کیے جا سکتے ہیں اور کیے گئے ہیں اس کے علاوہ یہ ایک کھلی ہوئی بات تھی کہ اس طرح کی پابندی تخلیقی عمل کی راہ میں سنگِ گراں تھی، اس سے انتخاب واقعات کا دائرہ چھوٹا ہوتا تھا اور تخیل کے پر پرواز شل

ہو جاتے تھے۔ چنانچہ خود فرانس ہی میں وکٹر ہیوگو کی رومانیت پسندی نے وحدتوں کی اندھا دھند تقلید کے خلاف علم بغاوت بلند کیا اور جرمنی میں گوئٹے نے اسے تسلیم کرنے سے انکار کر دیا۔

جس زمانے میں یورپ میں رومانی تحریک کی فلسفیانہ بنیادیں مضبوط ہو رہی تھیں اور کلاسیکی اندازِ نظر سے چھٹکارا حاصل کرنے کی کوشش کی جا رہی تھی اس وقت اگر شعر و ادب کے لیے کسی اصول کو تسلیم بھی کیا جا رہا تھا تو ارسطو کے نام پر نہیں بلکہ انفرادی ذوق، وجدان اور تخیل کے نام پر۔ اس طرح انیسویں صدی میں ان تینوں وحدتوں کا ذکر یا تو بہت کم ہو گیا یا ایسے انداز سے کیا جانے لگا، کہ ان کا استعمال ہر ڈراما نگار کے ذاتی تجربہ اور شعور کا جزو بن گیا۔ حقیقت پسندی کی نئی تحریک نے سارے قدیم ادبی سرمایہ کا جائزہ نئے سرے سے لیا۔ تکنیکی ترقیوں نے تھیٹر کے لئے نئے سامان فراہم کر دیے اور نئے تجربوں کے لئے راستہ ہموار ہو گیا۔ رومانیت نے جس روایت شکنی کا سبق دیا تھا اسی نے حقیقتوں کو نئے رُخ سے دیکھنے کی قوت بخشی۔ اس طرح وحدت عمل اور وحدتِ تاثر کے سلسلہ میں زمان و مکان کی حقیقت کا احساس ایک امر مسلمہ بن گیا۔ اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان ڈرامہ نگاروں نے بھی ان وحدتوں کو کسی حیثیت سے نگاہ میں رکھا جو اس کے مخالف تھے کیونکہ ان سے وحدت اثر میں اضافہ ہوتا تھا لیکن ان کے استعمال کو اپنی انفرادی سوجھ بوجھ کا جز بنا لیا۔ مثلاً ازمنۂ وسطیٰ کے بعض ڈرامہ نگاروں نے ایک ہی ڈرامے میں المیہ اور طربیہ دونوں کو ملا دیا تھا، یہ بات وحدتِ عمل کے خلاف تھی لیکن شکسپیر اور بعض دوسرے ڈراما نگاروں نے اس میں کامیابی حاصل کر لی اور ''طربیہ وقفہ'' المیہ کی اس شدت کو کم کرنے کے لیے استعمال کیا جانے لگا جو غم اور تکلیف کو بھی بے اثر بنا دیتی ہے۔ دلیل یہ دی گئی کہ زندگی میں شادی اور غم تو عام ہیں، اس فطری حالت سے کیوں گریز کیا جائے۔ یہ دلیل بے حد وزنی تھی لیکن یہ بھی درست ہے کہ مصنوعی انداز میں طربیہ اور المیہ رودادوں کو ایک ساتھ چلانا وحدت تاثر پر ضرور اثر انداز ہوگا۔ مسائلی سنجیدہ ڈراموں میں تو مزاحیہ یقیناً خلل پذیر ہوگا۔ ہاں مزاح یا ظرافت کا جتنا حصہ فطری طور سے کسی روداد کا جز بن جائے گا وہ اثر میں خلل ڈالنے کے

بجائے المیہ کی شدت کو بڑھا دے گا۔ آج کے ڈراما نگار اسی حقیقت پر عمل کر رہے ہیں۔ وہ دو الگ الگ روداددں کو جو متضاد جذبات پیدا کریں ایک ساتھ نہیں رکھیں گے۔ لیکن طربیہ اور المیہ عناصر کو اس طرح ایک دوسرے میں ممزوج کرنے سے احتراز نہیں کریں گے جس طرح زندگی میں ان دونوں کا ساتھ ہے۔

وحدت زمان و مکاں کا خیال رکھنا حقیقت پسندی کا اہم پہلو ہے۔ رمزیہ، تمثیلی یا خالص تخیلی قسم کے ڈراما لکھنے والے اپنے ڈھنگ سے ان سے احتراز کر سکتے ہیں یا ان سے بے پروا ہو سکتے ہیں لیکن سنجیدہ ڈراما نگار اگر ان کی خلاف ورزی کرے گا تو اس کے لئے کوئی صورت پیدا کرے گا تا کہ اس کے پڑھنے والے یا تماشائی اس کی بات کا یقین کر لیں۔ مثلاً وحدت زماں کی کمی کو ایک خاص طرح کا جذباتی تسلسل برقرار رکھ کر پورا کیا جاتا ہے۔ اضافیت نے زمان و مکان کے تصورات اس طرح بدل دیے ہیں کہ گذرانِ وقت کا تصور میکانکی نہیں رہ گیا ہے۔ حال میں ماضی اور مستقبل دونوں موجود ہوتے ہیں اور مکان کے بدل جانے سے ہر لمحہ دوسرا لمحہ بن جاتا ہے اس لئے انسانی تخیل کی پرواز بہ یک وقت ماضی اور مستقبل دونوں کی سیر کر سکتی ہے۔ وقت کے گذران اور مقام کی تبدیلی سے اثر لینے یا نہ لینے کا انحصار تماشائی کے اس یقین پر ہے کہ وہ روداد تھیٹر کے اسٹیج پر دیکھ رہا ہے وہ محض ایک قصہ ہے اور اس کو اسی طرح مان لینے میں لطف ہے۔ اب یہ بات ڈراما نگار کے طرز بیان اور ترتیب واقعہ یا ہدایت کار اور اداکار کی پیشکش پر مبنی ہے کہ وہ تماشائی کے جذبات کو اس کی عقل اور نکتہ چیں طبیعت پر حاوی کر دیتا ہے یا نہیں، اس سلسلہ میں سب سے بڑی دشواری یہ ہے کہ تھیٹر کے ہال میں جتنے تماشائی ہوتے ہیں سب یکساں طور پر ایک ہی قسم کے جذبات میں نہیں بہہ سکتے۔ ایک ہی طرح غیر فطری پیشکش سے صرف یہ سوچ کر لطف اندوز نہیں ہو سکتے کہ یہ تو محض ایک تماشا ہے اور نہ ایک ہی انداز میں اثر انداز ہو سکتے ہیں، اس لئے ہر ڈراما نگار کو یہ سوچنا پڑے گا کہ اگر وہ وحدتِ زماں یا وحدتِ مکاں کے اصول کو توڑتا ہے تو کیا اس کے بدلے میں وہ تماشائیوں کو کسی اور طرح واقعات کے

مسلسل اور فطری ہونے کا یقین دلا سکتا ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو یقیناً اس کا ڈراما بے اثر رہے گا۔ اسی طرح اگر کوئی ڈراما نگار طربیہ اور المیہ جذبات کو دو قصوں کے ذریعہ ملانا چاہتا ہے تو کیا وہ یہ دیکھ رہا ہے کہ خاتمہ تک پہونچتے پہونچتے لوگ اس کے اصل مقصد کو قبول کرلیں گے؟ بہر حال آج وحدتوں کا مفہوم اچھا خاصا بدل چکا ہے۔ ان کا استعمال میکانکی نہیں رہ گیا ہے۔ بلکہ یہ ڈرامہ نگار کی ذہانت اور تخلیقی صلاحیت پر مبنی ہے کہ وہ واقعہ کو کس طرح ترتیب دیتا ہے زمان و مکان کے فطری تعلق کو کس طرح برقرار رکھتا ہے۔ کہانی میں وحدت کا تصور کس طرح پیدا کرتا اور پورے ڈرامہ کو فن بنا کر کس طرح پیش کرتا ہے۔

☆☆☆

ادبی تنقید کی ضرورت پر چند خیالات

شاید یہ بات غیر مفید نہ ہو کہ علمی، عالمانہ، تاثراتی یا تشریحاتی تنقید کا ذکر چھیڑنے اور ان کے حدود اور مقاصد معین کرنے سے پہلے تنقید کی ضرورت ہی پر غور کر لیا جائے کیونکہ اس کا تعلق محض تنقید کرنے والوں سے نہیں ہے، شاعروں اور ادیبوں سے بھی ہے اور عام پڑھنے والوں سے بھی۔ تنقید نگاروں کا منھ تو یہ کہہ کر وقتی طور پر بند کیا جا سکتا ہے کہ تمہاری ضرورت نہیں ہے لیکن شاعر اور ادیب کی یہ پیاس کیسے بجھائی جا سکتی ہے کہ وہ اپنی تخلیق کے متعلق دوسروں کا ردعمل معلوم کرے اور قاری کی اس خواہش کو کیسے دبایا جا سکتا ہے کہ وہ کتابوں اور مصنفوں کے انتخاب میں کسی اپنے سے بہتر قاری کا مشورہ حاصل کرے اور ایک بار جب یہ کاروبار معمولی پیمانے پر چل نکلے گا تو پھر طلب و رسد کا فطری چکر شروع ہو جائے گا اور شوقین یا پیشہ ور نقاد پیدا ہونے لگیں گے اور پوچھنے والے پھر یہ پوچھیں گے کہ تنقید کی ضرورت ہے یا نہیں۔

ایلیٹ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ تنقید سانس لینے کی طرح ناگزیر ہے اور اس سے پہلے ڈرائیڈن نے یہی بات ذرا بدلے ہوئے الفاظ میں کہی تھی۔ پروفیسر کلیم الدین احمد نے اس قول کو محض ایک غیر معمولی صداقت ہی پر مبنی قرار نہیں دیا ہے بلکہ یہ بھی کہا ہے کہ اس قول کے مضمرات کو خود ایلیٹ نے اچھی طرح نہیں سمجھا اور اتفاقی یا اضطراری طور پر یہ بات اس کے قلم سے نکل گئی۔ مجھے اس سے بحث نہیں کہ یہ بات درست ہے یا نہیں، اس کے مضمرات وہ

ہیں جو ایلیٹ نے بیان کئے یا وہ جو کلیم الدین کے پیش نظر ہیں، مجھے تو اس جملہ کا خیال اس سوال پر غور کرتے ہوئے آیا کہ دنیا کو ادبی تنقید کی ضرورت ہے یا نہیں؟ کیونکہ اس سوال نے ادب سے ہر قسم کے دلچسپی لینے والوں کے لیے الجھیں پیدا کر رکھی ہیں اور بہ ظاہر تنقید کی حیثیت اس لقمہ کی ہوگئی ہے جو نہ کھاتے بنتا ہے نہ اگلتے، کیونکہ کسی فن پارے کو دیکھ کر پسندیدگی یا ناپسندیدگی کا اضطراری اور معمولی تاثراتی اظہار بھی تنقید ہی کے دائرے میں آجاتا ہے۔

تنقید کی ضرورت ہے یا نہیں، اس کے مختصر جواب تو وہی ہو سکتے ہیں جو ہر سوال کے ہوا کرتے ہیں یعنی ہاں بھی اور نہیں بھی کیونکہ یہ جواب متضاد ہوتے ہوئے بھی باہمی طور پر ایک دوسرے کی راہ میں نہیں آتے، جسے ضرورت ہے اس کے لئے تنقید ضروری ہے اور جسے نہیں ہے اس کے لئے ضروری نہیں ہے۔ ہر شخص نہ تو ہاں کیلئے مجبور کیا جاسکتا ہے نہ نہیں کے لئے۔ جو شخص شعر و ادب سے ایک خاص شکل ہی میں لطف اندوز ہونا چاہتا ہے اس پر کوئی تنقیدی نقطۂ نظر کیوں لادا جائے لیکن جو شخص اپنی آنکھ کی روشنی بڑھانے کیلئے عینک چاہتا ہے اس کو عینک کے استعمال سے روکنا بھی کہاں تک مناسب ہے۔ اس میں تنقید کے لئے جواز اور عدم جواز دونوں کے پہلو نکلتے ہیں۔ بڑا اچھا ہوا گر کسی کی بینائی خراب ہی نہ ہو اور کسی کو عینک کی ضرورت ہی نہ پڑے لیکن شہر میں آنکھوں کی جانچ کرنے والے ڈاکٹر اور عینک ساز نہ ہوں تو شہری زندگی کیلئے یہ کوئی اچھی بات نہ ہوگی پھر ایک گروہ بھی تو ہے جسے اپنی شخصیت اور حسن میں اضافہ کے لئے خوبصورت عینکیں ضروری معلوم ہوتی ہیں جن سے بینائی نہیں بڑھتی لیکن خارجی طور پر دوسروں کے اور داخلی طور پر اپنے احساس جمال کی تسکین ہوتی ہے ایک شکل اور ہے۔ اگر کسی کو اپنی بینائی کی کمی ہی عزیز ہو، یا کسی طرح اس سے کام چل جاتا ہو تو اسے بھی عینک استعمال کرنے پر مجبور نہیں کیا جاسکتا۔ حالانکہ پوری قوم یا معاشرہ کو صحتمند بنائے رکھنے کیلئے ایسے جبر کو کوئی بڑا ظلم بھی قرار نہیں دیا جاسکتا۔

تمثیل سے ہٹ کر اس کے معنی یہ ہوئے کہ کچھ لوگ کسی خاص ادیب، شاعر یا تخلیق کے متعلق اپنی رائے کی انفرادیت یا صحت کو جانچنے کے لئے دوسروں کی رائے معلوم کرنے کے خواہش مند ہو سکتے ہیں (رائے کے قبول کرنے نہ کرنے کا سوال بعد میں آتا ہے)۔ یہ

خواہش خود فنکار کے دل میں پیدا ہوتی ہے۔ اپنی تحسین سے لے کر دوسروں کی برائی بھلائی سننے کی ہنگامہ سازی تک اس کے بہت سے نفسیاتی اسباب ہو سکتے ہیں۔ اس لئے کسی نہ کسی شکل میں تنقید کا وجود واقعی ناگزیر معلوم ہوتا ہے، یہ ایک سایہ سہی لیکن ادب کے پودے کے ساتھ ہی پیدا ہوتا ہے بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ خود اسی کے اندر سے پیدا ہوتا ہے اس کے وجود کا ایک جز بن کر۔ کیونکہ اپنے شعوری لمحات میں (اور غیر شعوری طور پر لاشعوری لمحات میں) فنکار خود اس قوت سے کام لیتا رہا ہے۔ بہت سی کٹھن منزلوں میں اس نے اس قوت (تنقید اور تمیز) سے مشورہ کیا تھا کبھی اس مشورے پر ٹھیک سے عمل نہ ہو سکا۔ کبھی تخلیقی قوت کے زور نے اس کی پروا نہ کی، کہیں فنکار کے مشاہدے نے اپنے اس مشیر کے سامنے غلط تصویر ہی پیش کر کے اس سے صلاح چاہی اور غلط مقدمات کی بنا پر غلط نتائج تخلیق کے جز بن گئے ؎

صاحب ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے
گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش

اس لئے تنقید کے عناصر تخلیق کی سرنوشت میں شامل ہو گئے تو اس سے مفر کی صورت اس بات کا اعلان کر دینے کے سوا اور کیا ہو سکتی ہے کہ تخلیق جیسی کچھ ہے اس کے متعلق کسی کو چوں و چرا کی گنجائش نہیں ہے لیکن کیا ایسا ہو سکتا ہے اور کیا ایسا ہوا ہے۔

جب خدا نے آدمؑ کو پیدا کر کے فرشتوں کو سجدہ کا حکم دیا تو کیا انہوں نے یہ نہیں کہا کیا تو اپنی اس عجیب و غریب تخلیق سے مطمئن ہے؟ کہیں یہ خونریزی و فساد کی جڑ تو نہیں بن جائے گا! آگے جو کچھ ہوا وہ سب کو معلوم ہے اسے دہرانے کی ضرورت نہیں، لیکن فرشتوں نے جو خالق نہیں تھے، دل و زبان ہی سے سہی اپنے اظہار رائے کے حق کو استعمال کیا اور اس لئے استعمال کیا کہ وہ آثار و عواقب پر نظر رکھ خدا کی اس تخلیق سے مطمئن نہیں تھے۔ اسی طرح کسی فن پارے سے مکمل ذہنی یا جذباتی ہم آہنگی حاصل نہ ہونے کی صورت میں ہر شخص کو یہ حق پیدا ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی ناآسودگی کو تاثراتی یا استدلالی جس رنگ میں چاہے ظاہر کرے اور اس حد تک یہ حق بالکل فطری ہے۔ اصل جھگڑا یہاں سے شروع ہوتا ہے کہ اس حق کو استعمال کیسے کیا جائے۔ یہ بحث تنقید کی نوعیت، عمل اور مقصد سے متعلق ہے۔

تنقید کی ضرورت پر غور کرنے کے سلسلے میں ایک اہم مسئلہ اور سامنے آتا ہے کیا

ادب فہمی فطری ہے اور کیا ہر پڑھا لکھا آدمی گوئٹے شکسپیر، غالبؔ اور اقبالؔ کو سمجھ سکتا ہے۔ یہ شعراء اپنے قاری سے کیا امید رکھ سکتے ہیں اور کیوں؟ انہیں صحیح طور پر سمجھنے اور ان سے لطف اندوز ہونے کے لئے کس قسم کے علم اور شعور کی ضرورت ہے (ابھی اس بات کو چھوڑیے کہ ان شعراء کی تہذیبی اہمیت یا ان کی تخلیقات کے اندر پوشیدہ فنی اقدار کو سمجھنے کے لئے کن باتوں سے واقف ہونا ضروری ہے) اگر یہ عام پڑھا لکھا آدمی کسی خاص کوشش کے بغیر غالبؔ کو سمجھ لیتا ہے تو پھر ان کی شاعری کی اتنی تعبیریں کیوں ہوئی ہیں؟ ہر عہد اپنے شعور اور مزاج کے مطابق شیکسپیر کے خیالات کی تشریح کیوں کرتا ہے اور یہی نہیں غیر متغیر اور ابدی تسلیم کی جانے والے مقدس صحیفوں کی معنویت کو ہر دور اپنے علم واحساس سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کیوں کرتا ہے؟ کیا یہ ممکن ہے کہ تمام لوگ تخلیق کا وہی مطلب سمجھیں جو اس کے خالق کے ذہن میں تھا؟ (اور اگر تحلیل نفسی کے نقطۂ نظر کو تسلیم کر لیا جائے تو اس کی ضرورت نہیں کہ خالق کے ذہن میں شعوری طور پر کوئی مفہوم ہو، وہ لاشعوری کیفیت کے تحت نہ جانے کیا لکھ رہا ہے، سمجھنے والا اگر لاشعوری کے طریق کار سے واقفیت رکھتا ہے تو جو سمجھ میں آسکے سمجھ لے)۔

اس طرح ادب فہمی کسی حیثیت سے بھی فطری نہیں معلوم ہوتی اور اگر اس منزل سے گزرنے کے لئے کسی قسم کی ذہنی تربیت کی ضرورت ہوگی تو اس کا سامان کہاں سے حاصل ہوگا؟ ظاہر ہے کہ یا تو مطالعہ کرنے والے کی تنقیدی صلاحیت وہ صورتیں خود اخذ کرے گی جو اس کے لئے ضروری ہوں گی یا دوسروں کی مدد سے یہ مرحلہ سر ہوگا۔ دونوں حالتوں میں کوئی نہ کوئی ایسی چیز وجود میں آئے گی جسے تنقید یا ایسے ہی کسی لفظ سے موسوم کرنا ہوگا۔ اب ذرا گہری نظر سے دیکھا جائے تو سوال کی یہ شکل نہیں رہ جاتی کہ ادبی تنقید ضروری ہے یا نہیں۔ بلکہ یہ ہو جاتی ہے کہ کس کو کتنی اور کس نوعیت کے تنقیدی علم اور شعور کی ضرورت ہے۔ جو شخص تفریح کے لیے ناول پڑھنا چاہتا ہے اس کے حلق سے یہ اتارنا کتنی بڑی حماقت ہے کہ پلاٹ کیا ہے اس کی ابتداء ارتقاء، عروج اور انتہا کس طرح ہو تو قصہ میں جان آتی ہے، وحدتِ زمان ومکان سے کیا مراد ہے، کردار نگاری کسے کہتے ہیں، کردار کا ارتقا کس طرح

ہوتا ہے؟............ اور اس طرح کی بہت سی وہ باتیں جو ناقدین کے نزدیک ناول کو فنی طور سے سمجھنے کے لئے ضروری ہیں حالانکہ وہ خود ان تمام باتوں پر متفق ہیں لیکن اگر کوئی قاری ناولوں کا فنی مطالعہ کر کے ناول نگاری کے کچھ اصول اخذ کرنا یا دنیا کے پانچ بڑے ناول نگاروں کا انتخاب کرنا چاہتا ہے تو اس سے یہ کہنا کہ وہ انتخاب کے لئے اپنے پیش نظر کوئی اصول نہ رکھے، کوئی معیار نہ رکھے اور محض آنکھ بند کر کے چن لے تو یہ اس سے بڑی حماقت ہوگی۔ اس لئے لامحالہ کچھ اچھے برے اصول بنیں گے چاہے تمام لوگ ان سے متفق نہ ہوں۔ ان اصولوں کے سلسلہ میں یہ دیکھنا البتہ ضروری ہوتا ہے کہ یہ ناولوں کے گہرے مطالعہ ہی سے وجود میں آئے ہیں یا کہیں باہر سے بنائے گئے ہیں ناولوں کو انہیں کے مطابق گڑھ لیا جائے۔ یہی نہیں یہ اصول ہر ناول پر اس کے حدود کو سامنے رکھ کر منطبق کیے جائیں گے تاکہ ناول نگاری کی تخلیقی آزادی کے ساتھ کسی قسم کی ناانصافی نہ ہو سکے۔

میں نے آج تک کسی شاعر یا ادیب کو اس تنقید کی مخالفت کرتے نہیں دیکھا جس میں اس کی یا اس کی تخلیق کی تعریف وتحسین کی گئی ہو۔ چاہے وہ کتنی ہی سطحی ہو یا کتنے ہی پیچ در پیچ دلائل کے ساتھ کی گئی ہو، مخالفت اسی کی طرف سے ہوتی ہے جس کی تعریف مبالغہ کے ساتھ نہیں ہوتی (ان چند انصاف پسندوں کی بات نہیں جن کی بات دوسروں کو عجیب معلوم ہوتی ہے) مجھے اس صاف گوئی کے لئے معاف کیا جائے لیکن یہ بات سو فی صدی میرے مشاہدے میں آتی رہی ہے، میں یہی دیکھتا رہا ہوں اور برابر سوچتا رہا ہوں کہ غلطی کہاں اور کس کی ہے؟ کبھی کبھی تو ایسا محسوس ہوا ہے کہ شاید دونوں قسم کے لوگ مجبور ہیں، لکھنے والا اپنی تخلیق کو اچھی اور بے عیب چیز سمجھنے پر اور پڑھنے والا مطالعہ کے بعد اپنی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا اظہار کرنے پر اگر یہ اظہار محض تاثراتی ہوگا جب بھی ''سخن گسترانہ'' پہلو اور ''مقامِ جنبش ابرو'' نکل ہی آئیں گے۔ اس لئے تنقید کی نوعیت کا مسئلہ پیچیدگی اختیار کر لیتا ہے اور ایسی صورتیں اختیار کرنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ اظہار رائے کی ذمہ داری کم سے کم رہے۔ امریکہ اور اس کے اثر سے یورپ اور دوسرے ممالک میں جس قسم کی عملی تنقید کا رواج ہوا اس کی حیثیت یہ ہے کہ تاج محل کے ایک دروازے کی جالی پر اس طرح غور وخوض کیا

جائے کہ تاج محل نظر میں نہ ہو۔ سترھویں صدی کا ہنداسلامی فنِ تعمیر نظر میں نہ ہو شاہجہاں نظر میں نہ ہو اور تاج محل کے معمار۔ رچرڈس نے بغیر شاعر کا نام بتائے، بغیر نظم کا عنوان ظاہر کئے چند نظمیں کچھ ادب کے طالب علموں کو دے دیں کہ ان کی خوبیوں اور خامیوں اور فنی یا لفظی مناسبتوں کا تجزیہ کریں۔ ایک حد تک یہ تنقید ذہنی مشق میں مدد دے سکتی ہے لیکن اس کا تسلی بخش ہونا یا ادبی قدروں کے تعین کے سلسلہ میں حرف آخر ہونا کسی طرح سمجھ میں نہیں آسکتا۔ لیجئے یہ تو بحث شروع ہوگئی تنقید کے حدود اور اسالیب کی۔ سوال یہ تھا کہ کس قسم کی تنقید ہو! کیا کوئی ایسی تنقید ہوسکتی ہے جسے فن تنقید سے دلچسپی لینے والے، تخلیقی فنکار اور عام قاری یکساں طور پر اطمینان بخش پائیں؟ میرا جواب نفی میں ہے۔ اس لئے میں یہ سمجھتا ہوں کہ ہر نقاد اپنی ہر تحریر کو ایسی سطح پر نہیں رکھ سکتا اس لئے ہر ناقد، ہر قاری اور ہر ادیب مطمئن ہوسکے۔ نقاد کو یہ سمجھ کر تو لکھنا چاہئے کہ وہ کسی کو کچھ سکھا رہا ہے، کسی کی رہنمائی کر رہا ہے، کسی کو ادبی رموز و نکات کے سمجھنے میں مدد دے رہا ہے، کسی کے سامنے اپنا سوچا سمجھا نقطہ نظر پیش کر رہا ہے۔ لیکن یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ اسے تمام لوگ پڑھیں گے، متفق ہوں گے یا پسند کریں گے، وہی پڑھیں گے اور وہی اس سے سیکھنے کی کوشش کریں گے جنہیں اس کی ضرورت محسوس ہوگی، جن کی آنکھوں پر وہ عینک ٹھیک اترے گی اور جو اس کے استعمال سے واقف ہوں گے۔ ناقد کے ذہن میں کوئی ایسا تصور ہونا چاہیے جو مثالی طور پر "لا اکراہ فی الدین" کے نعرے میں مضمر ہے۔ تنقیدی کتابیں اور مضامین پڑھنے والوں کو یہ جاننا چاہیے کہ تنقید نگار کی ہر بات کا نہ تو درست ہونا ضروری ہے اور نہ ماننا ضروری ہے لیکن اسکے مافی الضمیر اور مطمع نظر کے سمجھنے کی کوشش کرنا ضروری ہے۔ اس طرح تخلیق اور تنقید کی حدیں ایک دوسرے سے قریب آئیں گی اور ان کے درمیان اختلاف کا نہیں اشتراک کا رشتہ قائم ہوگا۔

کبھی کبھی یہ جملے بھی دیکھنے اور سننے میں آجاتے ہیں کہ ایک خاص قسم کی تنقید نے ادب کو خراب کر رکھا ہے یا یہ کہ نقاد موجودہ نسل کی رہنمائی نہیں کر رہے ہیں۔ یہ دونوں باتیں بھی اسی حقیقت کی غماز ہیں کہ الجھن اور شکایت تنقید سے نہیں کسی خاص نوعیت سے ہے حالانکہ وہی تنقید بعض لوگوں کو پسند آتی ہے اور اس کی روشنی میں ایک آدھ ادیبوں اور

شاعروں نے ادبی معیاروں اور قدروں کا محسوس کرنا بھی سیکھا ہے۔ اس سلسلہ میں میرا مشورہ یہ ہے کہ اگر کسی خاص قسم کی تنقید کسی کے خیال میں ادب کو نقصان پہونچاتی ہے تو اس کا علاج یہ بھی ہوسکتا ہے کہ جس کو اس کا اندیشہ ہو وہ اس کی چھوت سے بچنے کے لئے اسے نہ پڑھے یا اگر پڑھتے تو اپنے خیالوں کی مضبوطی کی وجہ سے اس سے متاثر نہ ہو بلکہ اس کے دلائل اور نتائج کو ناقابل قبول سمجھ کر ٹھکرا دے اور خود ایسی چیزوں کی تخلیق کرتا رہے جو اس کے خیال میں اعلیٰ ہیں اور میں یقین دلاتا ہوں کہ اگر اس کی تخلیق واقعی اعلیٰ ہوئی تو فتح اسی کی ہوگی اور کوئی غلط یا بدنیتی سے کی ہوئی تنقید اسے کبھی نقصان نہیں پہونچا سکے گی۔ یہ جدوجہد کچھ دن جاری رہ کر ختم ہو جائے گی، اور اعلیٰ ادب اپنی آفاقی قدروں سمیت زندہ رہ جائے گا اور ممکن ہے وہ تنقید بھی زندہ رہے، جو اعلیٰ تخلیق کے پرکھنے میں کامیاب رہی ہے یا مدد دے سکی ہے۔

رہی رہنمائی کی بات، وہ یوں ہے کہ ادب میں رہنمائی اس طرح نہیں ہوسکتی جیسے پیغمبر اپنی امت کی، پیر اپنے مریدوں کی یا سپہ سالار اپنے سپاہیوں کی کرتے ہیں۔ اس میں سیاسی رہنماؤں کی جذباتی اور شخصی اپیل کا سوال بھی نہیں ہے یہ رہنمائی معیار اور اقدار کی باہم جستجو کی شکل میں ہوگی اور سمجھنے کی کوشش میں ہوگی کہ کیا چیز کس سے بہتر ہے۔ حکم دینے، للکارنے اور انگلی تھام کر اپنے ساتھ چلانے سے نہیں ہوگی۔ راستوں کو ہموار کر کے، اندھیروں میں چراغ جلا کر، اچھی اچھی باتیں کرتے ہوئے اپنے ساتھ چلنے کی کوشش ہی میں اچھا ادب پیدا ہوگا۔ اعلیٰ فنکار نقاد کو نیچے گرنے سے بچائے گا اور اعلیٰ تنقید فنکار کو بلند نگاہی اور ریاضت پر اکسائے گی۔ میرے خیال میں تنقید کے وجود کا یہی جواز ہے۔

نیاز فتحپوری: چند تاثرات

یہ ۲۹۔۱۹۲۸ء کی بات ہے جب اعظم گڑھ (یوپی) میں آٹھویں نویں درجہ کا طالب علم تھا۔ شعروشاعری سے معمولی دلچسپی تو اس سے پہلے ہی پیدا ہوچکی تھی کیونکہ گھر پر اس کا چرچا تھا لیکن اعظم گڑھ کے دوران قیام میں کچھ ایسے ساتھی ملے جن کی صحبت میں اس پر جلا ہوئی۔ میرے خاص ساتھیوں میں سید فرید جعفری تھے جو اس وقت پاکستان میں ممتاز زندگی بسر کر رہے ہیں۔ ان کے والد ڈاکٹر سید نجم الدین جعفری انہیں دنوں ڈپٹی کلکٹر کی حیثیت سے تبدیل ہوکر اعظم گڑھ آئے تھے اور ان دونوں بھائیوں کے نام وہاں کی مشہور درس گاہ ویسلی ہائی اسکول میں لکھائے گئے تھے۔ میں وہاں دو تین برس پہلے سے پڑھ رہا تھا۔ ان کے آتے ہی تعلقات بڑھے اور مجھے پڑھنے کے لئے کتابیں ملنے لگیں۔ چونکہ ڈاکٹر جعفری خود ادبی ذوق کے مالک تھے اس لئے ان کے یہاں متعدد رسائل آتے تھے جنہیں دیکھنے کا موقع مجھے مل جاتا تھا۔ میرا دوسرا ادبی مرکز دارالمصنفین کا کتب خانہ تھا جو میرے گھر سے بہت قریب تھا اور جن عزیزوں کے ساتھ میرا قیام تھا، ان کے ساتھ وہاں اکثر جانے کا موقع ملتا تھا، جہاں نہ صرف رسائل دیکھنے میں آتے تھے بلکہ ایک ادبی فضا بھی ملتی تھی جس میں سانس لے کر اپنی ادبی پیاس کے بجھنے اور بڑھنے کا احساس ہوتا تھا۔ ''ایک تیسرا ادبی اڈہ'' اور تھا جس کا خیال آتے ہی مجھے ڈاکٹر نذیر احمد کی توبتہ النصوح کی یاد آتی ہے۔ یہ خواجگانِ اعظم گڑھ کا ایک کھاتا پیتا گھرانہ تھا جس کے بزرگ شہر میں عزت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے اور جس کے نوجوان اپنے اپنے کمروں میں اپنے دوستوں کے ساتھ شطرنج، پچیسی، تاش اور شعروشاعری میں اپنا وقت گزارتے تھے۔ ان کے پاس چھوٹی چھوٹی لائبریریاں تھیں،

جن میں ناول، داستانیں، دواوین اور رسائل کی تعداد زیادہ ہوتی تھی۔ اس سے پہلے میں زمانہ، نظام، مشائخ اور بعض مذہبی اخبارات ہی سے روشناس تھا، اور اس دوران میں نگار، پیمانہ، ہمایوں اور بعض دوسرے رسائل سے واقفیت ہوئی میری دلچسپیاں کھیل کود اور سیر وتفریح سے بہت کم تھیں اس لئے زیادہ وقت انہیں رسائل اور کتب کے درمیان گزرنے لگا۔ اسی زمانہ میں نگار اور نیاز صاحب کا جادو دل ودماغ پر چل گیا۔

فرید اور سعید جعفری (خاص کر فرید جو ہم سن تھے) کچھ لکھتے بھی تھے اور ان کی تحریریں بعض بچوں کے رسائل اور اخبارات میں چھپ جاتی تھیں، ان کے یہاں شاعروں اور ادیبوں کی آمد و رفت بھی رہتی تھی جنہیں دیکھنے کا موقع مجھے بھی مل جاتا تھا کیونکہ دوستانہ تعلقات کی وجہ سے میں بھی اس گھر کے ایک فرد ہی کی حیثیت اختیار کر گیا تھا۔ ڈاکٹر جعفری مرحوم بے حد محبت فرماتے تھے اور ہم لوگوں کی چھوٹی چھوٹی ادبی بحثوں اور دلچسپیوں میں حصہ لے کر ہمت افزائی کرتے تھے۔ اسکول میں بعض ایسے اساتذہ خاص کر مولوی محمد یوسف صاحب جو شبلی کے ہم وطن تھے اور مسٹر خان جو عیسائی ہوگئے تھے اور اردو شعر وادب سے بڑی دلچسپی لیتے تھے، بھی ملے جن کی نگاہِ شفقت نے شعر وادب سے دلچسپی لینے کے اور مواقع فراہم کئے۔ اس وقت اعظم گڑھ کا شہر تو چھوٹا اور معمولی سا تھا لیکن کچھ علمی روایات وہاں سے وابستہ ہوگئی تھیں۔ خود اس میں مولانا اقبال سہیل، مرزا احسان احمد بیگ، مولانا عبدالسلام ندوی، مولانا سلیمان ندوی کے قیام کی وجہ سے اکثر مشاعرے اور علمی صحبتیں ہوتی رہتی تھیں۔ اصغر گونڈوی اور جگر مرادآبادی اکثر آتے رہتے تھے۔ اپنی کم آمیزی کے باوجود میں ان محفلوں میں شریک ہونے کے مواقع نکال لیا کرتا تھا، اور بڑی خاموشی سے اندر ہی اندر ایسا محسوس کرتا تھا کہ اگر ان سے دلچسپی نہ لوں تو صرف تعلیم ہی نہیں، زندگی بھی ادھوری رہے گی۔

خیر یہ داستان طویل ہے کہ میرے لئے وہ دنیا کیا تھی لیکن اس کا تذکرہ اس لئے ضروری ہوگیا کہ نیاز صاحب کی تحریروں سے دلچسپی کے لئے جو فضا درکار تھی وہ مجھے بالکل ابتدا ہی میں مل گئی۔ تھوڑے دنوں کے اندر ایک شاعر کا انجام، شہاب کی سرگذشت اور نگارستان (غالباً اس وقت تک یہی کتابیں شائع ہوئی تھیں) کے صفحے کے صفحے زبانی یاد ہوگئے۔ گفتگو میں ان کی دلآویز ترکیبیں بے تکلفی سے استعمال ہونے لگیں اور گرد وپیش ایک ایسی فضا چھا گئی جس میں صرف رومانوں کا سحر تھا اور تخئیل کی رنگین پرکاری۔ یہ اچھی طرح یاد ہے کہ ۱۹۳۰ء میں جب اعظم گڑھ چھوٹا ہے تو اپنے ادبی شعور کے متعلق ایک غلط قسم

کی خود اعتمادی پیدا ہو چکی تھی، مطالعہ اچھا خاصا لیکن سطحی تھا، پسند کی دنیا محدود اور جذبات کے تابع تھی اور اس کا اظہار بھی واضح شکل میں نہیں ہوتا تھا۔ آج یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ اس عمر میں نیاز صاحب کے افسانوں سے اتنی دل چسپی کیوں تھی۔ نگار کے ملاحظات یا باب الاستفسار کیوں متوجہ نہیں کرتے تھے؟ یہ بھی اچھی طرح یاد ہے کہ مجھے ۱۹۳۰ء میں ہائی اسکول کا امتحان دینے کے بعد جب دو تین مہینے وطن میں قیام کا موقع ملا اور پڑھنے کے لئے وہ کتابیں اور رسالے نہ مل سکے جو اعظم گڑھ میں مل جایا کرتے تھے تو افسانہ نویسی کا شوق ہوا، جو کچھ لکھا وہ زندگی کے ان تجربات اور گہرے مشاہدات کے بغیر جو نیاز صاحب کو حاصل تھے، انہیں کے افسانوں کا چربا تھا، اسی قسم کے رومانوی عاشقانہ اور جذباتی قصے جو تخیل سے پیدا کئے جا سکتے ہیں۔ یہ افسانے دو ایک دوستوں کے سوا نہ کسی نے پڑھے اور نہ کبھی شائع کرنے کے لئے محفوظ رکھے گئے۔ در حقیقت مزاج کی یہ رنگینی اور بیقراری صرف خیالوں تک محدود تھی، دل کے اندر جو طوفان اٹھتے یا اٹھ سکتے تھے ان کے اظہار کے عملی ذرائع میرے گھر اور خاندان کے ماحول میں ممکن ہی نہ تھے شاید اسی وجہ سے نیاز کے افسانے اور زیادہ عزیز معلوم ہوتے تھے۔

۱۹۳۰ء میں الہ آباد آ گیا۔ فرید اور سعید جعفری بھی اتفاق سے یہیں پہنچ گئے اور پچھلی محفلیں ایک دوسری شکل میں پھر جمنے لگیں۔ جعفری بھائیوں کے بہت سے عزیز الہ آباد میں رہتے تھے، جن کا مشہور انوار احمدی پریس بھی تھا۔ کتابوں کی لالچ میں میرا بہت سا وقت وہاں گذرنے لگا کتابیں خریدنے کی سکت نہ تھی، لائبریریاں پابندی سے کھلتی اور بند ہوتی تھیں اس لئے مانگے تانگے ہی کتابوں کا سہارا ہو سکتا تھا، فرید اور سعید کے عزیزوں میں ایک صاحب ضیاء الدین بھی تھے، میری ہی طرح خاموش طبیعت کے طالب علم اور پڑھنے کے رسیا، انوار احمدی پریس انہیں لوگوں کا تھا اس لئے وہاں کی اور بعض دوسرے مقامات کی شائع کردہ اردو کی کتابیں نہ صرف پڑھنے کے لئے بلکہ اپنے پاس رکھنے کے لئے آسانی سے ملنے لگیں۔ یہ سلسلہ کئی سال تک جاری رہا۔ یہیں پہلے ضیاء الدین نے گیتا نجلی کا وہ ترجمہ دیا جس میں نیاز صاحب کی ایک تصویر بھی شامل تھی جس کا مخصوص پوز گیتا نجلی کے مترجم کے تصور سے تو مناسبت رکھتا تھا لیکن میرے ان خیالوں سے مختلف تھا جو میرے ذہن میں نیاز صاحب کے متعلق پیدا ہوا تھا۔

دو سال بعد جب یونیورسٹی میں پہونچا تو نیاز صاحب کے علمی اور تنقیدی مضامین

بھی متوجہ کرنے لگے، دوستوں سے ان کے خیالات اور عقائد کے متعلق بحثیں بھی ہونے لگیں، لیکن ان کی انشاپردازی کا جادو اب بھی اپنا کام کرتا رہا، یہاں تک کہ اس زمانے میں جو افسانے لکھے ان میں نہ صرف ان کے انداز بیان کے نقل کرنے کی کوشش کی بلکہ خیالات اور واقعات کی ترتیب میں بھی انہیں کی پیروی کی۔ یہاں ایک دلچسپ واقعہ یاد آگیا ۱۹۳۳ء کی بات ہے میں الہ آباد یونیورسٹی میں بی اے کا طالب علم تھا، گرمی کی تعطیل اعظم گڑھ کے ایک دیہات میں گذاری جہاں میرا وطن تھا چھٹیوں میں گھومنا پھرنا، شکار اور تفریح میں وقت گذارنا، قرب وجوار کے دیہاتوں میں دور نکل جانا اور گویا اپنے خیال میں دوستوں کے ساتھ ''رومانی'' زندگی بسر کرنا ہی مشغلہ تھا۔ نہ دھوپ تھی نہ لو لوا یسے میں میں نے ایک افسانہ لکھا ''ایثار'' آج کہہ سکتا ہوں کہ اس افسانہ میں محض ایک سطحی سا واقعہ افسانوی انداز میں پیش کیا گیا تھا لیکن اس وقت ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اس سے بہتر افسانہ لکھا گیا ہے اور نہ لکھا جا سکتا ہے۔ دوستوں کو سنایا، کسی نے مذاق اڑایا میں نے کہا جب یہ شائع ہوگا تو دیکھنا لوگ کیسی داد دیتے ہیں، کسی نے کہا اسے چھاپے گا کون؟ میں نے کہا جب یہی اسے ''نگار'' میں شائع کراؤں۔ سب دوست ہنس پڑے، کیونکہ نگار کے معنی تھے اردو کا سب سے اچھا اور معیاری رسالہ، اس میں کسی نو آموز طالب علم کے افسانے کے چھپنے کے معنی تھے، نیاز صاحب کی تنقیدی نگاہ میں اس کا کھرا ثابت ہونا۔ میں نے اسے صاف کر کے نیاز صاحب کے پاس بھیج دیا اور سانس روک کر اس کی قسمت کا انتظار کرنے لگا۔ چند دنوں کے بعد نیاز صاحب کا لکھا ہوا خط اسی طرح جیسے وہ ہمیشہ لکھتے ہیں کارڈ کی لمبائی میں لکھا ہوا چند سطروں والا خط آ گیا تھا افسانہ پسند آیا، فلاں مہینے میں نگار میں شائع ہوگا۔ افسانہ ہو یا نہ ہو یہ خط نکتہ چیں، حاسد مگر پیارے اور بڑے ظالم دوستوں کا منہ بند کرنے کے لئے کافی تھا۔ میری جیت ہوگئی اور دماغ عرش معلیٰ پر پہونچ گیا تھا۔ افسانہ نیاز صاحب کو پسند آیا، اگر پسند نہ آتا تو نگار میں شائع کیوں کرتے۔ وہ مہینہ گزر گیا جس میں اس کے شائع ہونے کی بشارت تھی نگار اپنے وقت پر نکلا لیکن اس میں اس افسانہ کا پتہ نہ تھا۔ پہلے حیرت ہوئی، پھر ندامت، پھر غصہ آیا اور نیاز صاحب سے ایک دلچسپ خط وکتابت شروع ہوئی۔

میں نے غصہ کو دباتے ہوئے جواب میں صرف یہ پوچھا کہ میرا افسانہ جو حسب وعدہ اس مہینے میں نگار میں شائع ہونے والا تھا کیوں رہ گیا؟ بالکل ویسا ہی کارڈ جواب میں آیا تھا کہ میں نے اس وقت جلدی میں لکھ دیا تھا۔ بعد میں جب غور سے دیکھا تو اس میں

بعض فنی خامیاں نظر آئیں، آپ میں افسانہ نگاری کی صلاحتیں بدرجۂ اتم موجود ہیں اور افسانے لکھئے اور مجھے بھیجئے۔ بڑی تکلیف ہوئی۔ میں نے لمبے لمبے خط لکھے، نیاز صاحب نے مختصر جواب دیئے اور آخر کار غالباً عاجز آکر انہوں نے یہ لکھا کہ افسانہ اگلے شمارے میں شائع کر رہا ہوں۔ یہ خط طویل، مشفقانہ اور ناقدانہ تھا۔ جو جملہ یاد رہ گیا ہے وہ یہ ہے کہ ''افسانہ سچ کو جھوٹ اور جھوٹ کو سچ بنا کر پیش کرنے کا نام ہے'' یہ میری اس بات کے جواب میں تھا کہ اس افسانہ کے سارے واقعات صحیح ہیں اور اگر کوئی ایسی فنی خامی نہیں ہے جو اسے افسانہ ہی نہ بننے دے تو آپ اسے شائع کیوں نہیں کر سکتے۔ اور اگلے مہینے میں وہ افسانہ چھپ گیا پھر میرے چند افسانے نگار میں شائع ہوئے، غالباً نیاز صاحب ان افسانوں کو پسند کرتے تھے۔

۱۹۳۵ء میں میں کسی ضرورت سے لکھنؤ گیا تو شوق کھینچ کر نیاز صاحب کے یہاں بھی لے گیا۔ یہ پہلی ملاقات تھی، ایک بزرگ کی ایک خورد سے اور ایک مشہور ادیب کی ایک طالب علم سے۔ نیاز صاحب نے ہمت افزائی کے انداز میں نگار کے سالنامہ (ہندی شاعری نمبر) کے لئے مضامین کی فرمائش کی اور میں نے تعمیل کی، مجھے معلوم تھا کہ نیاز صاحب عام طور سے اپنے رسالہ کے لئے مضامین کی فرمائش نہیں کرتے، وہ افسانے ڈرامے، تنقیدی مضامین علمی مقالات، لطائف اور چٹکلے، نظم اور غزل وغیرہ، سیاسی، سائنٹفک مضامین سب کچھ خود لکھ سکتے ہیں اور جب ضرورت ہوتی ہے تو پورا رسالہ اپنی ہی تخلیقات سے بھر سکتے ہیں، ان کے فرمائش کرنے کے معنی رسالہ کے مدیر کی رسمی فرمائش نہیں ہو سکتی، اس خیال نے خود اعتمادی میں اضافہ کیا، جس کی بڑی ضرورت تھی۔ اسی زمانے میں (غالباً ۱۹۳۶ء) ایک اور پر لطف واقعہ پیش آیا۔

محمود فاروقی صاحب جو ان دنوں کہیں پاکستان ہی میں ہیں، گھر کی فضا سے کچھ بددل ہو کر اور طالب علمی کی زندگی کو خیر باد کہہ کر قسمت آزمائی کے لئے الہ آباد آئے، ان کے پاس کچھ روپے تھے جسے وہ کسی تجارت میں لگانا چاہتے تھے۔ یہاں ان کی ملاقات طالب الہ آبادی صاحب، وقار عظیم صاحب (دونوں پاکستان میں ہیں) اور راقم الحروف سے ہوگئی۔ یہ ملاقات اچھی خاصی دوستی اور بے تکلفی میں تبدیل ہوگئی اور انہوں نے طے کیا کہ ایک رسالہ نکالیں گے اور کتابوں کی اشاعت کا کاروبار کریں گے۔ رسالہ کا نام ''انیس'' طے ہوا، سرپرست سر شاہ محمد سلیمان (چیف جسٹس ہائی کورٹ الہ آباد) اور سر تیج بہادر سپرد

قرار پائے، ایڈیٹر طالب صاحب اور محمود فاروقی (جو ان دنوں اپنا نام شفاعت محمود طالبی لکھنے لگے تھے) قرار پائے اور پہلا نمبر بڑے اہتمام سے نکلا۔ ہم سب کی تصویریں تھیں اور مضامین۔ رسالہ صاف ستھرا اور خوبصورت چھپا تھا اور میں نے اس کے لئے خاص طور پر ایک افسانہ لکھا تھا جس کا عنوان تھا ''دوسرا نکاح'' یہاں اتنی بات عرض کردوں کہ ٹھیک اسی زمانے میں ترقی پسند تحریک شروع ہوئی تھی اور میں اس کا سرگرم ممبر بن گیا تھا، افکار وخیالات میں زبردست انقلاب آرہا تھا، مطالعہ کے موضوع بدل گئے تھے۔ ادبی اقدار کا تصور بدل گیا تھا اور کچھ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اندھیرے سے روشنی میں آگیا ہوں، خود نیاز صاحب کی تحریروں پر تنقیدی نگاہ پڑنے لگی تھی اور خالص پرستاری اور استحسان کے جذبہ میں ہوش وحواس کے ساتھ ردوقبول کی آزادی کا جذبہ بھی شامل ہوگیا تھا۔ ایسے میں جو افسانہ لکھا جائے اس میں بعض ایسی باتوں کا ہونا ضروری تھا جو کچھ لوگوں کو غیر رسمی اور ''انقلابی'' معلوم ہوں۔ لیکن ہوا یہ کہ اس سے ہماری مومن برادری کے کچھ کم پڑھے لکھے پر جوش نوجوان اس قدر برانگیختہ ہوئے کہ مجھے مارنے اور قتل کرنے کی دھمکیاں دینے لگے۔ مہینوں یہ سلسلہ جاری رہا۔ رسالہ انیس کے دفتر میں آگ لگادی گئی اور محمود فاروقی صاحب کے ساتھ بہت ناروا برتاؤ کیا گیا، یہاں تک کہ اگلے مہینہ میں انہیں معافی نامہ شائع کرنا پڑا۔ اس افسانہ میں کوئی ایسی بات نہ تھی لیکن آل انڈیا مومن کانفرنس کی بیداری کا زمانہ تھا اور الہ آباد اس کا مرکز تھا اس لئے جوش عمل نے یہ صورت بھی اختیار کرلی۔ رسالہ یہ چوٹ کھا کر تھوڑے دنوں میں بند ہوگیا اور محمود فاروقی نے الہ آباد چھوڑ کر علی گڈھ یونیورسٹی میں نام لکھالیا۔ کہنا صرف یہ تھا کہ جب یہ واقعات ہورہے تھے میں نے ساری خط وکتابت اور افسانہ کی نقل نیاز صاحب کو بھیج دی اور لکھا کہ جب یہ صورت ہوتو افسانہ کیا لکھوں! موصوف نے جواب میں لکھا کہ تم نے غلطی کی جو ایسا افسانہ وہاں چھپوایا، ایسی ساری چیزیں ''نگار'' کو بھیج دیا کرو میں ایسے معرکے روز ہی جھیلا کرتا ہوں۔ اس جملہ میں نہ صرف بڑی بلاغت ہے بلکہ نیاز صاحب کے افکار وخیالات کے ارتقاء کی پوری داستان پوشیدہ ہے۔ سرسید کی اصلاحی اور ترقی پسندی کی انقلابی تحریکوں کے درمیان جس قسم کی عقلیت پرستی اور روایت شکنی کی نمود ہوئی اس کی سب سے نمایاں مثال نیاز فتحپوری ہیں، مذہب، اخلاقیات معاشرت اور ادب کے وہ پہلو جو سرسید، حالی، آزاد، نذیر احمد، چراغ علی، شبلی اور ان کے معاصرین کے زیر فکر آئے تھے یہ انہیں کا ارتقائی تسلسل تھا جو نیاز، سجاد حیدر یلدرم، ابوالکلام آزاد، مہدی افادی سجاد انصاری اور بعض

دوسرے ادیبوں کے یہاں ظہور پذیر ہوا۔ اصلاحی طور پر اسے رومانی انداز نظر سے تعبیر کیا جاسکتا ہے لیکن درحقیقت یہ ایک نئے قسم کے اعتزال اور شاعرانہ جمال پرستی کے وفور کا نتیجہ تھا۔ نیاز صاحب کے غور وفکر کے اصل مراکز مذہب اور ادب تھے، جو یوں تو الگ الگ رہتے ہیں لیکن ان کے طرزِ فکر میں آزادیٔ خیال کی منزل پر پہونچ کر یکجائی حاصل کر لیتے ہیں۔ ان کے یہاں یزداں اور اہرمن پر مذہب کا کوئی عکس نہیں پڑتا تھا جیسا کہ آج کی بعض اسلامی تحریکوں کا تقاضہ ہے۔ ان کے یہاں یزداں اور اہرمن دونوں کے جلال و جمال سے محبت کرنے کی رومانی اور وجدانی خواہش موجود تھی لیکن وہ دونوں کو اپنے ہی انداز میں دیکھنے پر مصر تھے۔ جب انہوں نے اپنے کسی دوست کو خط میں یہ لکھا تھا کہ آپ اگر حج کو جارہے ہیں تو ذرا اسلامی ممالک کی سیر بھی کر لیجئے گا اور اگر ارمینیا بھی جانے کا موقع ملے تو وہاں سے میرے لئے کسی حورِ وش کی تصویر لیتے آیئے گا لیکن اس کا ضرور خیال رکھئے گا کہ وہ تصویر آبِ زمزم سے دور ہی رہے کہیں ایسا نہ ہو کہ اس کے چھلکنے سے خراب ہو جائے، تو یہ محض شوخیٔ تحریر کا تقاضا نہیں تھا اس میں نیاز کا ذہن بھی منعکس ہو رہا تھا۔ انہوں نے روایتی مذہب کے بعض پہلوؤں کی جس طرح مخالفت کی اس کی ایک شکل روایتی تصوف کا بھیس بدل کر رونما ہو سکتی تھی اور اس کی موجودگی دنیا کے اکثر رومانی ادیبوں کے یہاں دیکھی جاسکتی ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ ادب میں تصوف کی آمیزش بھی نیاز صاحب نے پسند نہیں کی۔ اس حقیقت کا صحیح ادراک اسی وقت ہوسکتا ہے جب ہم ان کی عقلیت پسندی کا تجزیہ کریں۔ جو شخص بھی نیاز صاحب کی علمی تحریروں اور افسانوں کا مطالعہ کرے گا اسے سب سے بڑی الجھن کا سامنا اس وقت ہوگا جب وہ ان کے مذہبی اور فلسفیانہ مضامین میں حکمت کی کارفرمائی دیکھے گا اور انسانوں میں جنوں کی جب وہ انہیں عقل اور دل دونوں سے آنکھ مچولی کھیلتا ہوا پائے گا۔ ان کے مضامین مدلل، تحقیقی، خیال انگیز اور معلومات سے پر ہیں اور افسانے تخیلی، رومانوی، جذباتی اور انشائی حسن سے معمور سطحی نظر سے دیکھنے والوں کو یہ باتیں تضاد کی حامل نظر آئیں تو کوئی تعجب نہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ دونوں باتیں بیک وقت ایک پرشور رومانی شخصیت کی خصوصیت ہو سکتی ہیں اور ان میں رشتہ قائم کرنے والے عناصر روایت شکنی، جدت، انفرادیت اور آزادیٔ خیال کے روپ میں پہچانے جاسکتے ہیں۔

یہ باتیں ۱۹۳۶ء میں تو شاید میرے پیش نظر نہ رہی ہوں لیکن کچھ دنوں کے بعد نیاز صاحب کی ادبی اہمیت کا اندازہ ہونے لگا تھا، ایک نئی منزل کی طرف بڑھتے ہوئے ملک اور

نئے سانچوں کی تلاش میں جدوجہد کرتے ہوئے ادب میں ان خصوصیات کا پیدا ہونا ان تاریخی، سیاسی اور سماجی حالات میں بڑی آسانی سے سمجھ میں آنے والی بات ہے۔ نیاز صاحب یہی تاریخی فرض انجام دے رہے تھے۔ اسی لئے ترقی پسند تحریک کے لئے مؤرخ اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کرتے کہ رومانی، جذباتی اور تاثراتی انداز نظر رکھنے کے باوجود نیاز صاحب نے ادب اور فکر کو وہ بے باکی سکھائی جس کے بغیر نئے لکھنے والوں کے قلم میں وہ شوخی اور قدم میں وہ طاقت مشکل سے آسکتی تھی جس کی اس وقت ضرورت تھی۔

دو سال بعد جب لکھنؤ یونیورسٹی میں میرا تقرر ہو گیا تو نیاز صاحب نے بڑی مسرت کا اظہار کیا اور مجھے بھی اس سے بڑی تقویت تھی کہ نیاز صاحب میری ادبی زندگی میں دلچسپی لیتے ہیں۔ حالانکہ اس بات کا اظہار کر دینا ضروری ہے کہ ان کی بزرگی کے احترام اور ان کے ادبی کارناموں کی عزت کرنے کے باوجود ان کے خیالات سے اختلاف بھی ہوتا رہتا تھا لیکن وہ نہ تو کبھی ذاتی تعلقات کے درمیان میں حائل ہوا اور نہ کبھی اس نے کوئی نا مناسب شکل اختیار کی۔ بعض دوست کبھی یہ کہتے تھے کہ تم نیاز صاحب کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دیتے ہو حالانکہ ان کا علم انسائیکلو پیڈیا اور معلومات کی عام کتابوں تک محدود ہے۔ مجھے اس سے بڑی تکلیف ہوتی تھی اور میں انہیں جواب دیتا کہ تنقید، انشائیہ، افسانہ اور ناول میں ان کی خدمات اتنی ہیں جو انہیں زندۂ جاوید بنانے کے لئے کافی ہیں، نگار محض ایک رسالہ نہیں ایک ادارہ ہے۔ جس نے ہزار ہا ذہنوں کی تشکیل کی ہے اور نیاز صاحب کی حیثیت ایک معلم کی ہے، اگر ان کی مذہبی، تاریخی، علمی معلومات صرف چند لغات یا انسائیکلو پیڈیا تک محدود ہیں تو اردو کے ادیبوں میں کون ہے جو اس سے زیادہ جانتا ہے، بعض لوگوں کو یہ بھی نہیں معلوم ہوگا کہ کسی سوال کا جواب کہاں اور کس قسم کی کتابوں میں تلاش کیا جائے اور میں انہیں نیاز صاحب کا احترام کرنے پر مجبور کرتا۔

لکھنؤ کے بائیس تئیس سال کے قیام میں نیاز صاحب کی شخصیت کے بہت سے پہلو سامنے آئے، بہت سی خوبیوں اور خامیوں پر نظر کی گئی، اس کا ذکر کسی دوسری صحبت میں ہوگا۔

ماضی کا ادب
اور
نئے تنقیدی ردِ عمل

سماجی تاریخ میں ادب (خاص کر شاعری) کی قدامت مسلم ہے اور چونکہ ادب کے بعض بنیادی تقاضے اور مظاہر اکثر زمانوں اور ملکوں میں یکساں یا کم وبیش یکساں رہے ہیں اس لئے کچھ لوگوں نے شاعری میں ابدیت کے عناصر بھی لازمی قرار دیے ہیں۔ اس سے شاعر کے تلمیذ رحمانی اور غیر معمولی انسان ہونے کا عقیدہ بھی وابستہ کیا گیا ہے۔ اس کے برعکس کچھ نقاد اور فلسفی، ادب کی عصریت پر اس قدر زور دیتے ہیں کہ اس کا آفاقی عنصر نظر انداز ہو جاتا ہے اور وہ محض عارضی لمحات اور کیفیات کا وقتی ترجمان بن کر رہ جاتا ہے۔ اگر اسے درست سمجھ لیا جائے تو ہر عہد اور ہر ملک کا ادب صرف اسی عہد اور اسی ملک کے ادب کی نمائندگی کرے گا اور دوسرے عہد کے لوگ اسے صرف تاریخی اہمیت دیں گے۔ اس کے برعکس جب شاعری اور ادب کی ابدیت ہی کو اہمیت دی جائے گی تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ اس کے اثر کی تاریخ ہر عہد میں ایک ہوگی اور عہد اس سے وہی کیفیت حاصل کرے گا جو اس سے پہلے کے عہد نے کی تھی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ تاریخی مطالعے کی روشنی میں ان میں سے کوئی بات درست نہیں نظر آتی۔ نہ تو کوئی ادبی کارنامہ مکمل طور سے ہر عہد میں یکساں

تأثر پیدا کرتا ہے اور نہ اس کا تاثر یا جمالیاتی حظ اتنا محدود ہوتا ہے کہ دوسرے عہد کے لوگ اس سے کسی قسم کا کیف حاصل ہی نہ کر سکیں۔ علمی اور فلسفیانہ نقطۂ نظر سے اس مسئلے کی نوعیت یہ ہوگی کہ کلاسیکی ادب کا جدید مطالعہ ایسے کن اصولوں کے تحت ہونا چاہیے جو تشفی بخش ہو؟ یہ سوال ہے تو بہت سادہ لیکن اس کے ضمن میں چند ایسے بنیادی سوال اور پیدا ہوتے ہیں جن پر غور کیے بغیر کسی نتیجے تک پہنچنا ممکن ہی نہیں ہے۔

ایک اہم مسئلہ یہ ہے کہ ماضی کا حال سے کیا تعلق ہے، ادبی اور تہذیبی قدروں کے متعین کرنے میں ماضی سے کیا حاصل کیا جا سکتا ہے اور ماضی کی طرف کیا رویہ ہونا چاہیے؟ وقت ہی کے تصور پر ماضی کے سمجھنے یا نہ سمجھنے، ضروری یا غیر ضروری قرار دینے اور حال سے اس کا رشتہ جوڑنے کا انحصار ہے۔ زندگی کے واقعات اور حادثات وقت کے تسلسل اور بہاؤ میں کبھی ٹھہراؤ اور کبھی تبدیلی رفتار کا احساس پیدا کراتے ہیں اور ابدیت یا عارضیت کے تصورات کو بدلتے ہیں۔ جو واقعہ حادثہ تسلسل کے ٹوٹنے یا بدلنے کے باوجود وقت کا ساتھ دیتا رہتا ہے اس میں ابدیت کی جھلک دکھائی دے جاتی ہے اور جو کسی خاص مقام پر دم توڑ دیتا ہے اسے وقتی اور ہنگامی قرار دے کر تاریخ کے کسی گوشے میں محفوظ کر دیا جاتا ہے، یا اس طرح نظر انداز کر دیا جاتا ہے کہ حال اور مستقبل اس سے بالکل متاثر نہیں معلوم ہوتے۔ وقت کی اس اضافیت نے جدید ذہن کو شعوری اور غیر شعوری طور پر اس حد تک متاثر کیا ہے کہ بہت سے علمائے نفسیات ذہنی عمل میں ماضی اور حال اور مستقبل کو گڈمڈ مانتے ہیں اور کہتے ہیں کہ انسانی شعور کی رو ماضی اور مستقبل دونوں کی راہ سے گزر کر حال کے تجربوں کو پیچیدہ بنا دیتی ہے۔ مشہور انگریزی شاعر ایلیٹ اپنی ایک نظم کی چند سطروں میں اس کیفیت کو اس طرح بیان کرتا ہے۔

Time present and time past are
both perhaps present in time future
and time future contained in time
past It all times is eternally present
All time is unredeemable

(حال اور ماضی، غالباً دونوں مستقبل کے اندر موجود ہیں، اور مستقبل ماضی کے بطن میں ہے۔ اگر ہر وقت ابدی طور پر حال ہی ہے تو کسی وقت سے مفر نہیں)۔

وقت کا یہ تصور کوئی گورکھ دھندا نہیں ہے۔ گزرانِ وقت کے احساس کی روشنی میں انسانی تجربے پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ وقت کے گزرنے کی مفروضہ رفتار اس کے محسوس کرنے کی جذباتی رفتار سے مختلف ہوتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ ماضی اور مستقبل دونوں حال ہی میں اپنی جلوہ گری دکھاتے ہیں اور انسانی جذبے اور فکر کو اس طرح متاثر کرتے ہیں کہ انسان بہ یک وقت ماضی، حال اور مستقبل تینوں زمانوں میں رہ لیتا ہے۔ یوں بھی ذرا سے غور سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مستقبل کی پرچھائیاں حال کے پردے پر اپنا عکس ڈالتی رہتی ہیں اور مستقبل کی تشکیل میں ماضی کا ہاتھ ہوتا ہے۔ حال ماضی کے بغیر وجود میں نہیں آتا۔ اپنے تسلسل اور بہاؤ میں سب ایک دوسرے میں شامل ہیں اور احساس میں الگ الگ بھی۔ یہی دشواریاں ہیں جن کی وجہ سے ماضی کی قدر و قیمت کے تعین میں الجھن میں پیدا ہوتی ہے۔ وقت کے سائنٹفک تصور سے علاحدہ عام انسانی تجربے اور احساس میں ماضی کا خیال حال میں اس کی اہمیت کے ساتھ ہی آتا ہے اور اس شعور کے آئینے میں منعکس ہوتا ہے جو حال نے فراہم کیا ہے۔ یہی صورت مستقبل کی ہے۔ عام انسان اس کی تصویر اپنے خواب و خیال کے آئینے میں دیکھتا ہے اور اپنے حال کو اس کے مطابق تشکیل دینے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن یہاں بحث صرف ماضی سے ہے کیوں کہ قدیم ادب کے مطالعے کے سلسلے میں ماضی کا کوئی نہ کوئی تصور ناگزیر ہے۔ اس کا ایسا معروضی مطالعہ تقریباً ناممکن ہے جو حال کی بصیرت سے خالی ہو اور ماضی کو اس کی مکمل ''ماضیت کے'' ساتھ سمجھے اور قبول کرلے۔

جیسے ہی ہم کسی ادب کو قدیم یا کلاسیکی کہتے ہیں ایک تاریخی یا رومانی دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں اور مطالعے کی کم سے کم ایک بنیاد سامنے آجاتی ہے۔ حالاں کہ بعض علمائے ادب تاریخی مطالعے کی زبردست مخالفت کرتے ہیں لیکن ان سے یہ گتھی کبھی نہیں سلجھ سکی ہے کہ ایک عہد کا ادب دوسرے عہد کے ادب سے کیوں مختلف ہو جاتا ہے اور دوسرے عہد کے دل میں اس کے تاثرات وہی کیوں نہیں ہوتے جو اس کے عہد تخلیق میں رہ چکے تھے ہر زمانے کے ادبی ذوق کی داستان الگ ہے جس کے بننے میں صوتی، لسانی، معنوی،

جمالیاتی، قومی اور فکری تغیرات حصہ لیتے ہیں، اس لئے ہر دور کے ادبی مطالعے سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کے لئے ''روحِ عصر'' کے سمجھنے پر زور دیا گیا ہے۔ ''تاریخی جبر'' اور ''ماحول'' پر نظر رکھنے کی تاکید کی گئی ہے۔ ''ادبی روایات'' سے واقفیت کو لازمی قرار دیا گیا ہے۔ یہ ساری باتیں اس مثالیت پسند نقطۂ نظر کی نفی کرتی ہیں جو ادب کو کسی قسم کے تاریخی یا سماجی تصور سے ملوث نہیں کرنا چاہتا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ لسانی اور ادبی روایات کو کسی نہ کسی حد تک پیش نگاہ رکھے بغیر ادبی مطالعے میں، ہم ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتے۔

لیکن ''روح عصر'' ہے کیا؟ ''تاریخیت سے کیا مراد ہے؟ ماحول'' کا عمل کسی انفرادی ادبی کارنامے پر کس طرح ہوتا ہے؟ اسی کے ٹھیک طور سے سمجھنے پر کلاسیکی ادب کے صحیح ناقدانہ مطالعے کا دارومدار ہے۔ فلسفۂ تاریخ کے علماء نے ہر دور کی خصوصیات کا الگ الگ تعین کیا ہے جس کا اثر ان کے خیال میں اس دور کے فلسفے، مذہبی تصورات اور ادبیات، غرض کہ ہر شعبۂ زندگی پر پڑتا ہے۔ روحِ عصر'' ایک ایسی مجموعی بنیادی وحدت کہی جا سکتی ہے جس کے زیر اثر ہر جز ایک مخصوص محور پر حرکت کرتا ہے۔ اس کی کلیت انفرادی اظہار کے لئے کوئی نمایاں جگہ نہیں چھوڑتی۔ اس لئے اگر کوئی شخص کسی مخصوص قدیم عہد کے ادب کا مطالعہ کرنا چاہتا ہے تو اس کے لئے اس ''روحِ عصر'' کا تلاش کرنا ناگزیر ہوگا۔ جب تک وہ ہاتھ نہ آئے گا ماضی ایک عقدۂ لاینحل بنا رہے گا۔ دشواری یہ ہے کہ اس ''روح عصر'' کا تعین کس اصول کے تحت یا کس نقطۂ نظر کے مطابق ہو سکتا ہے۔ فلسفۂ تاریخ پڑھنے والے اسپنگلر، رینان، ہیگل، ٹوائن بی، کروچے وغیرہ کی تحریروں میں اس الجھن کا نظارہ کر سکتے ہیں۔ تاریخیت کا مطالعہ کرنے والے ایک قدم اور آگے بڑھتے ہیں۔ ان کا خیال یہ ہے کہ جب تک پڑھنے والا کسی عہد کے تاریخی دور میں پہونچ نہ جائے اور اسی عہد کے ادبی ذوق کی روشنی میں ادب کا مطالعہ نہ کرے ادب کے حسن و قبیح کو سمجھ ہی نہیں سکتا، کیوں کہ اس عہد کی زبان، محاورات، افکار و خیالات، تشبیہات، تلمیحات، طرز اظہار کے ادبی روایات کا محض علم ہی کافی نہیں ہے، اس فضا میں سانس لینا بھی ضروری ہے اور خامیوں یا خوبیوں پر اسی وقت کے نقطۂ نظر سے رائے دینا لازمی ہے۔ یہ خیال کچھ ایسا غلط نہیں ہے۔ ہمیں ماضی پر ماضی کے اصولوں کی روشنی میں تبصرہ کرنا چاہیے۔ لیکن اس میں دشواری یہ ہے کہ ہمارا ماضی

کا سمجھنا بھی حال ہی کے علوم کی مدد سے ہو سکتا ہے۔ انسانی ذہن نے تربیت ذوق اور ادراک و بصیرت میں جو کچھ حاصل کر لیا ہے، اسے یکسر اپنے ذہن سے نکال کر ماضی میں داخل ہونا ناممکن ہوگا۔ ماضی کی ''ماضیت'' کا احساس حال ہی کی مدد سے ہو سکے گا۔ زبان، محاورات، تشبیہات و استعارات وغیرہ کے استعمال کی حد تک علم کام آ سکتا ہے۔ کیوں کہ ان کے مطالعے میں جذبہ داخل نہیں ہوتا۔ افکار و خیالات کا مطالعہ بھی معروضی ڈھنگ سے کیا جا سکتا ہے۔ طرز اظہار کے طور طریقوں کو بھی اسی وقت کی ادبی روایتوں کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے۔ لیکن ادب کے پورے تاثر میں مکمل معروضیت امکان سے خارج ہے۔ ہم ماضی میں حال سمیت پہنچتے ہیں اور ماضی کا احساس کرتے ہیں۔

اگر ادب میں جذبہ اور خیال کی کارفرمائی نہ ہوتی تو پڑھنے والے کے لیے اپنی داخلیت کو دبا لینا کسی حد تک آسان ہوتا۔ لیکن مشکل یہ پڑتی ہے کہ زمانی ادوار، جغرافیائی حد بندی اور تاریخی حالات کے فرق کے باوجود جذبات اور محسوسات کی دنیا میں کچھ ایسے مشترک عناصر مل جاتے ہیں جو ماضی کو حال میں گھسیٹ لاتے ہیں اور فاصلوں کو مٹا دیتے ہیں اور ہم آہنگی کی وہ فضا پیدا ہو جاتی ہے جو ادب کے آفاقی اور ابدی (حقیقی، لغوی یا مابعد الطبیعاتی مفہوم میں نہیں) پہلوؤں کو نمایاں کر دیتی ہے۔ یہی چیز قدیم ادب کو جدید عہد میں ادب کی حیثیت سے قابل قدر بناتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ماضی کا وہ حصہ جو حال کے لئے کسی حیثیت سے آسودگی بخش ہو سکتا ہے اور وہ تازگی رکھتا ہے جو فنی اقدار نے اسے عطا کی ہیں، ادبی روایت بن کر زندہ رہتا ہے۔ اس لئے یہ دونوں نظریات، کہ ہر ادب اپنے ہی عہد کے لئے ہے یا ہر ادب ایسی ابدیت اور آفاقیت رکھتا ہے کہ اس کا تاثر دوسرے ادوار میں بھی تازہ اور کیف بار رہے، قابل ترمیم ہے۔ یہیں ادب کے تاریخی اور سماجی مطالعہ کی اہمیت مسلمہ ہوتی ہے۔

ہر ادب میں کم سے کم تین عنصر ضرور پائے جاتے ہیں جن کی رفتار تغیر یا انداز ارتقا میں یکسانیت نہیں پائی جاتی لیکن جن پر دھیان دینا ہر ادبی مطالعہ کے لئے ضروری ہے۔ انہیں جذبہ یا خیال (یا دونوں کی آمیزش جس سے شعر و ادب کا مواد بنتا ہے) زبان اور اظہار کہہ سکتے ہیں۔ ادب کے بعض اصناف میں جذبہ کو اولیت حاصل ہوتی ہے، بعض میں خیال

سے جذبے تک رسائی ہوتی ہے اور یہی خیال فکر کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ جذبہ متلون ہوتا ہے اگر چہ اس کی نوعیت زیادہ تر انسان کے لئے یکساں رہتی ہے اور بہت سے جذبوں میں خواص اور عوام بھی شریک ہوتے ہیں کیونکہ اپنی حیاتیاتی بنیادوں میں فطرت انسانی کم وبیش ایک ہی ہے۔ خیالات وافکار دیر پا ہوتے ہیں اور ایک دفعہ نظام زندگی کا جز بن کر جلد جلد نہیں بدلتے لیکن ان کی بنیادی تبدیلی سارے نظام معاشرت کی طرح شعروادب کو بھی بدل دیتی ہے۔ موجودہ عہد میں علوم کی تیز رفتاری نہ صرف خیالات پر اثر انداز ہورہی بلکہ جذبات کو بھی ایک حد تک بدل رہی ہے لیکن جذبات کی بنیادی حیثیت میں بہت کم فرق آتا ہے شعروادب کے معاملہ میں یہ ایسی پیچیدہ اور تہہ درتہہ صورت ہے جس کا ماضی بڑی حد تک محفوظ تھا۔ تاہم ماضی کے ادب کا مطالعہ کرنے میں ان حقیقتوں کو ہر وقت پیش نگاہ رکھنا ہوگا کہ اس میں کس قسم کے جذبات اور خیالات پیش کیے گئے ہیں۔ اور جدید عہد کا قاری ان کا صحیح ادارک اور احساس کس طرح کر سکتا ہے۔ اس عہد کی ان تمام حقیقتوں کو جاننا ضروری ہے جس سے خیال پیدا ہوتا ہے یا جذبے کو تحریک ملتی ہے اور اس کے ساتھ اس بات کا علم بھی لازمی ہے کہ خیالات وافکار میں تغیر اور تبدل کس طرح ہوتا ہے اور اس کا اثر انسانی قلب ودماغ پر کس نوعیت سے ہوتا ہے۔

دوسرا عنصر جس کے مطالعے کے بغیر قدیم اردو ادب کے بہت سے فنی اور معنوی پہلو سامنے نہیں آسکتے، زبان کے مختلف پہلوؤں کا مطالعہ ہے۔ زبان نامیاتی چیز ہے اور امتداد زمانہ سے ہر عہد میں بدلتی رہتی ہے۔ صرف الفاظ کی صوری بناوٹ میں تبدیلی نہیں ہوتی، معنی بھی بدلتے ہیں اور بدلا ہوا جذباتی ردعمل پیدا کرتے ہیں۔ زبان کا لہجہ اور آہنگ بھی بدلتا رہتا ہے۔ تعلیمی سیاسی اور دوسرے اثرات سے انتخاب الفاظ کا دائرہ بھی وسیع یا محدود ہوتا رہتا ہے۔ زبان کے فنی استعمال کی حدیں بھی بدلتی رہی ہیں کیونکہ اگر کسی عہد میں کوئی ادیب زبان کے حقیقی لغوی استعمال پر زور دیتا ہے تو کسی دوسرے عہد میں زبان کا اشاراتی اور علامتی استعمال فنکاری سمجھا جاتا ہے۔ اس لیے ادب کے مطالعہ کے لیے ماضی کی زبان کے بھی پہلوؤں سے واقف ہونا چاہیے تاکہ الفاظ کے معنی، صوتی اور علامتی ردعمل کا اندازہ لگایا جاسکے اور چاہے ان سے وہ تاثر حاصل نہ ہو جو اپنے عہد کی زبان سے حاصل

''پیا'' اور ''باج''، ''یک تل'' اور ''صبوری'' اقا'' اور ''جائے نا'' کے لسانی انوکھے
پن کے باوجود غم محبت کی کسک لفظوں کے پردے سے پھوٹی پڑتی ہے، سادگی بیان کا اندازہ
ہوتا ہے اور لب ولہجہ سے درد عشق کی غمازی ہوتی ہے۔ اس طرح کی شاعری زبان کے فرق
کے باوجود درد کے حساس ذہنوں کو متاثر کر سکتی ہے۔ جو لوگ قدیم زبان کے مزاج سے واقف
ہوں گے ان کے یہاں بعض آفاقی مسائل کا ردعمل ہی ہوسکتا ہے۔ جو ماضی میں رہ چکا ہے۔

اس کے بعد کا عہد لسانی حیثیت سے کم دشواریاں پیدا کرے گا لیکن اخلاقی
تصورات، صوفیانہ تجربات اور جاگیردارانہ نظام معاشرت کے نفسیاتی اثرات کے بیان تک
نگاہ اسی وقت جا سکے گی جب ہمیں اٹھارویں اور انیسویں صدی کے محرکات کا واقعی علم ہو۔
اس کے متعلق ہمارا جذباتی ردعمل حال میں وہ تو کبھی نہیں ہوسکتا جو ان صدیوں کے لوگوں کا
رہا ہوگا لیکن سوچنا یہ ہے کہ ان کی طرف ہمارا رویہ کیا ہونا چاہیے۔ محض یہ کہ جو کچھ تھا اور اس
وقت کے ذوق کے متعلق ہمیں کچھ کہنے کا حق نہیں ہے، یا یہ کہ فن کے کسی آفاقی اور ہمہ گیر
زمان ومکان کی پابندیوں سے بالاتر کسی نصب العین کے ماتحت اس کی خوبیوں اور خامیوں
کا تجزیہ بھی کیا جا سکتا ہے؟ یہیں ماضی کے ادب کے مطالعہ کا مسئلہ دردسر بنتا ہے کیونکہ کوئی
نقاد نہ تو مکمل طور سے اس عہد کی ساری کیفیات کو اپنے داخلی ردعمل پر حاوی کر سکتا ہے اور نہ
اپنے عہد کے شعور کو دبا کر ماضی کو سمجھ سکتا ہے، راستہ کہیں درمیان میں ہوگا ہم
اٹھارویں صدی میں بیسویں صدی کے فکری اور فنی شعور کا مطالعہ نہیں کر سکتے اور نہ
یہی کر سکتے ہیں کہ اس عہد کے ادب کی پرکھ میں اپنے اس علم سے کام نہ لیں جو ہمیں
ماضی کے سمجھنے کے لئے حاصل ہے۔ گو متعدد مفکرین ادب نے ہر دور کو مکمل مانا ہے،
اور قدیم وجدید کی تقسیم کو بے معنی قرار دیا ہے لیکن ایک اضافی اور تاریخی احساس کے
بغیر سائنٹفک مطالعہ تقریباً ناممکن ہے اسی طرح ماضی کے ادبی سرمایہ کی وہ قدر
وقیمت بھی ظاہر ہوگی جو اسے تہذیبی دولت بنائے اور اس سے وہ جمالیاتی حظ بھی
حاصل کیا جا سکے جس پر وقت کے تفرقہ نے پردہ ڈال دیا ہے۔

☆☆☆

Etbar-e-Nazar

Syed Ehtesham Husain

Uttar Pradesh Urdu Akademi
Lucknow.